Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts
Band 6

„Neunzehntes Jahrhundert"
Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung

Bildende Kunst und Literatur

Arbeitskreis Deutsche Literaturwissenschaft

BILDENDE KUNST UND LITERATUR

Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen
im neunzehnten Jahrhundert

Herausgegeben von
Wolfdietrich Rasch

Vittorio Klostermann
Frankfurt am Main

Gesamtherstellung: Limburger Vereinsdruckerei GmbH, Limburg/Lahn

INHALT

ABBILDUNGSTEIL

Einführung

Oskar Walzels seinerzeit berühmter Berliner Vortrag mit dem Titel „Wechselseitige Erhellung der Künste" ist vor mehr als 50 Jahren gehalten worden. Walzel gehört, gerade mit diesem 1917 als Aufsatz erschienenen Vortrag[1], zu den Wegbereitern einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise, die Literatur nicht mehr vornehmlich als Gefühlsausdruck und sprachlich vermittelte Gedankenwelt ansah, auch nicht nur als nationales Bildungsgut, dem vor allem durch eine Reihe vorbildhafter oder warnbildhafter Gestalten Bedeutung zukam. Vielmehr begann sich mit Walzel und einigen anderen Forschern eine Sehweise durchzusetzen, die mit Entschiedenheit Literatur als Kunst, die Dichtung als Wortkunstwerk begriff. Die heute halb vergessenen Anfänge dieser Sehweise orientierten sich vor allem an der Kunstwissenschaft, und diese Orientierung ist denn auch das eigentliche Thema des Walzelschen Vortrags. Er will zeigen — so versteht er die nicht ganz eindeutige Formulierung des Titels —, daß der Erforscher eines Kunstgebietes vom Erforscher eines anderen Kunstgebietes lernen könne, daß Grundbegriffe der Analyse von Werken der bildenden Kunst übertragbar seien auf die Literatur oder die Musik, und umgekehrt.

Solche Übertragung sieht Walzel etwa darin, daß Wilhelm Pinder den Begriff des Rhythmus auf die Architektur anwandte und den „Rhythmus der Innenräume" analysierte, oder daß Pinders Lehrer, August Schmarsow, vom „Strophenbau" der Raumgefüge in oströmischen Kirchen sprach. Umgekehrt hatte Fritz Strich in einem vielgenannten Aufsatz über die Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts[2] die kunsthistorischen Kategorien Heinrich Wölfflins auf Gedichte des Barock angewendet. Walzel selbst tat das gleiche in einem Aufsatz über „Shakespeare's dramatische Baukunst",[3] für deren Analyse er den Begriff des Architektonischen benutzte.

[1] Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 15, Berlin 1917.

[2] Fritz Strich, Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts, in: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht von Mitgliedern der Gesellschaft Münchener Germanisten, München 1916, S. 21—53.

[3] Oskar Walzel, Shakespeare's dramatische Baukunst, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, hrsg. von Alois Brandl und Max Förster, 52. Jg., Berlin 1916, S. 3—35.

Walzels Vortrag spiegelt die große, über das Gebiet der Kunstgeschichte weit hinausreichende Wirkung der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe"[4] Heinrich Wölfflins. Diese Rezeption der Wölfflinschen Sehweise hat den Blick für die Formqualitäten literarischer Werke außerordentlich geschärft. Wurden aber dabei wirklich gleiche oder verwandte Formungsweisen in verschiedenen Künsten erkennbar? — Wenn Walzel von der „Architektonik" Shakespearescher Dramen spricht oder Worringer von der „unendlichen Melodie der Linie",[5] so sind das, genau gesehen, Metaphern, die weithin unbestimmt bleiben, von fragwürdigem Erkenntniswert, wenn die konkreten Gestaltqualitäten zu bestimmen sind. Die Schranken, die das jeweils total verschiedene Medium der einzelnen Künste ihrer Vergleichbarkeit setzt, werden durch solche Metaphorik überspielt, aber nicht verrückt oder gar beseitigt. Farben und Linien auf der Fläche, Mauern und Säulen im Gefüge des Baues, Worte, Töne: die Gesetzlichkeiten ihrer künstlerischen Formung scheinen so sehr durch Material und Funktion bestimmt, daß der exakte Aufweis gleichartiger Formintentionen problematisch ist.

Walzel ging es freilich vor allem um die Wechselwirkung zwischen den Kunstwissenschaften, nicht eigentlich um die Beziehungen der Künste selbst. Ihre stilistische Verwandtschaft hat er, genau genommen, nicht zum Gegenstand der wissenschaftlichen Frage gemacht, sondern er hat sie vorausgesetzt. Er sagt z. B.: „Die Kategorien Wölfflins dürfen natürlich nur dann auf das Gebiet der Dichtung übertragen werden, wenn sie Formeigentümlichkeiten bezeichnen, die ebenso der Dichtung wie der bildenden Kunst zukommen. Sachliche Übereinstimmung der Künste erlaubt allein, gleiche Mittel der Erforschung anzuwenden."[6]

Vergleichende Betrachtungen der Werke verschiedener Künste sind seitdem oft unternommen worden und haben förderliche Einsichten gewonnen.[7] Aber auch die grundsätzliche Problematik dieses Vergleichens hat sich dabei gezeigt. Was Walzel als gegebenen Tatbestand voraussetzt, die „sachliche Übereinstimmung der Künste", das erscheint uns heute als bloße Vermutung, als Hypothese, die durch den exakten Aufweis von „Formeigentümlichkeiten" gleicher Art in verschiedenen Künsten bestätigt werden müßte.

[4] Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

[5] Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München ^{4}1918, S. 36.

[6] O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, Philosophische Vorträge, Nr. 15, S. 57.

[7] Vgl. z. B. den Aufsatz von Julius Schwietering, Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst, der 1923 erschienen ist. Neudruck in: Julius Schwietering, Philologische Schriften, hrsg. von Friedrich Ohly und Max Wehrli, München 1969, S. 216—227. Eine Gesamtdarstellung der Forschung zu diesem Problem gibt Jost Hermand: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart 1965.

Weil ein Bild, eine Kirche, ein Roman, eine Symphonie jeweils eine sehr verschiedene Sprache sprechen, wird es sich niemals um „gleiche" Formqualitäten handeln, sondern nur um formale Analogien. Worin aber sind diese faßbar? Entspricht irgendetwas im sprachlichen Kunstwerk der Flächengliederung, der Linie eines Bildes? Gibt es zum Satzrhythmus der Prosadichtung eine Entsprechung im Bild?

In einer Situation, die durch diesen Stand des Problembewußtseins gekennzeichnet wird, schien es gerechtfertigt, wenn auf zwei Tagungen des Arbeitskreises „Deutsche Literaturwissenschaft" der Fritz-Thyssen-Stiftung (am 16./17. Juni 1967 und am 18./19. November 1967) auf meinen Vorschlag hin der Fragenkreis der Wechselwirkungen zwischen Bildender Kunst und Literatur zum Thema gewählt wurde. Da ein direkter Formenvergleich zwischen Worten und Pinselstrichen nicht möglich ist, wird man, um in der Dichtung Äquivalente für Gestaltqualitäten der Malerei zu finden und umgekehrt, die Fragen nach der Intention, nach Motiven und Vorstellungen usw. einbeziehen müssen. Die Chance, den Vergleich der Formtendenzen auf einigermaßen sicheren Boden zu stellen, wächst, wenn man den Umkreis der einschlägigen Fragen möglichst weit faßt. Ich habe bei der Vorbereitung der Arbeitstagungen grundsätzlich den gesamten Bereich möglicher Beziehungen zwischen bildender Kunst und Literatur im neunzehnten Jahrhundert angezielt. Fritz Martini hat am Beginn seines Referates die Fülle dieser Zusammenhänge angedeutet. Man kann, so sagt er, etwa von den Doppelbegabungen ausgehen. „Man wird ebenso anknüpfen können an die sehr häufigen Reflektionen innerhalb literarischer Texte auf Werke der bildenden Kunst [...], die mehr oder weniger dem Sinn- und Bildzusammenhang des literarischen Gefüges integriert werden. Umgekehrt: die Bildkunst des 19. Jahrhunderts ist geradezu überfüllt von gemalter und gemeißelter Literatur; Bild und Plastik orientieren sich an literarischen Stoffen, Figuren, Szenen, an von der Literatur geschaffenen Arrangements und Stimmungswirkungen. Man gelangt von hier aus zu jenen Darstellungsformen, die deutliche Analogien im Verfahren der verschiedenen Künste bemerkbar machen — in Landschafts- und Figurendarstellungen, im Stil des Genre, des Stillebens oder des Panoramas, des Historienbildes oder des Porträts. Bildende Kunst und Literatur lassen eine gemeinsame Darstellungstypik erkennen, die auf generelle Konventionen des Sehens, der Vorstellungen verweist. Es stellte sich weiterhin heraus, wie aufschlußreich das illustrierte Buch, die in ihm erstrebte Koincidenz von Text und Bild werden kann [...] Ein anderer Aspekt bietet sich in den ästhetischen Theoriebildungen an [...]"

Diese Überlegungen, formuliert nach dem Ablauf der beiden Tagungen, bei denen freilich manche der von Martini angedeuteten Aspekte nur flüchtig

berührt wurden, können zugleich als eine Art Bilanz der gemeinsamen Arbeit gelten.

Wenn die Referate und Diskussionen nun in einem Dokumentationsband vorgelegt werden, so ist ein zweifacher Vorbehalt vorauszuschicken. Der Disposition der beiden Tagungen lag jede systematische Absicht völlig fern. Das ergab sich schon daraus, daß Tagungsprogramme von Zufällen abhängen, etwa davon, welche Referenten sich für ein bestimmtes Thema zur Verfügung stellen, welche Themen sie gerade anbieten. Außerdem erlaubt die Forschungslage auch nicht annäherungsweise eine systematisierende Intention, sondern nur ein Abstecken des Untersuchungsfeldes, eine Sichtung der Probleme, Ansätze zu ihrer Bearbeitung an einzelnen Punkten. Dabei sind, so konkret und ergiebig die Referenten bestimmte Fälle von Beziehungen zwischen Bildkunst und Dichtung dargelegt haben, doch im Grundsätzlichen und Methodischen keine festen und endgültigen Ergebnisse im Sinne einer Synthese angestrebt worden. Sie dürfen also nicht erwartet werden. Einige zentrale Aspekte, für die sich kompetente Referenten fanden, wurden zur Geltung gebracht: Die Analogie der Raumvorstellungen in moderner Erzählkunst und Malerei in dem Beitrag von Herman Meyer, die Frage der Doppelbegabung in dem Referat über Stifter von Walter Weiß, die Probleme der Illustration am Beispiel Brentanos von Bernhard Gajek, die Anregungskraft bildlicher Darstellungen für den Dichter in Renate von Heydebrands Vortrag über Mörikes Bildgedichte. Die Rezeption der Dichtung durch die bildende Kunst machte Paul Raabe in seinem Beitrag über Dichterdenkmäler zum Thema. So wurde der Blick sowohl auf parallele Momente in zwei Kunstbereichen gelenkt wie auf die Wirkungen, die von einer Kunst auf die andere ausgehen. Ein weiteres, sehr ergiebiges Beispiel von Gleichläufigkeit gab J. A. Schmoll genannt Eisenwerth in seinem Vortrag „Der Blick durch das offene Fenster", ein Bildmotiv, das auch in der Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts häufig begegnet. Am Beispiel von Clemens Brentanos Nazarener Lyrik behandelte Bernhard Gajek in seinem Beitrag „Romantische Gedichte auf Bilder" wiederum Bildgedichte und ergänzte damit die Beobachtungen Renate von Heydebrands. Die beiden Referate von Schmoll und Gajek waren für andere Publikationen vorgesehen und standen für diesen Sammelband leider nicht zur Verfügung.[8]

[8] Der Beitrag von Schmoll ist in der 1. Fassung erschienen in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800—1850. Aus der Sammlung Gg. Schäfer, Schweinfurt, Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1967, S. 132—144. In einer 2. erweiterten Fassung erscheint der Beitrag in einem anderen Band der Publikationen der Thyssen-Forschungen zum 19. Jahrhundert in: Motivkunde, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts (München 1969, im Druck) unter dem Titel „Fensterbilder — Motivketten der europäischen Malerei". Das Referat von Gajek wird als Kapitel seiner Habilitationsschrift über Brentano demnächst publiziert werden.

Der Theorie und ihrer Wirkung gilt Paul Böckmanns Vortrag über die klassische Abgrenzung der Bildkunst und Literatur: „Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik". Weitere Beiträge zur Theorie der Zusammenhänge zwischen den Künsten wurden auf einer späteren Arbeitstagung der drei Arbeitskreise „Deutsche Literaturwissenschaft", „Kunstgeschichte" und „Musikwissenschaft" gegeben. Zwei von ihnen gehören so eng zum Thema „Wechselbeziehungen", daß ihre Aufnahme in diesen Dokumentationsband naheliegend und sinnvoll schien. In einem dieser auf der Tagung vom 31. Januar/1. Februar 1969 mit dem Generalthema „Kunsttheorie vorgetragenen Referate behandelt Karl Konrad Polheim die „romantische Einheit der Künste", insbesondere die Anschauungen Friedrich Schlegels als theoretische Grundlegung der Wechselbeziehungen zwischen den Kunstbereichen. In dem anderen Referat analysiert Fritz Martini Friedrich Theodor Vischers Anschauung vom Zusammenhang der Künste. Die Diskussionen nach diesen beiden Vorträgen wurden nicht aufgezeichnet. Zu den anderen Referaten bilden die Diskussionsbeiträge eine wichtige Ergänzung. Jeder Aspekt des Gesamtproblems, der in einem Vortrag zur Geltung kam, hat bei den Teilnehmern sofort Fragen, Einfälle, Überlegungen provoziert. Das bestätigt den Reiz des Themas, und die Diskussionsbemerkungen führen, wenn auch in vorläufiger Formulierung, die Erkenntnis vielfach weiter und bereichern das Bewußtsein für die Probleme, die sich bei der Betrachtung der Wechselbezüge zwischen Bildkunst und Dichtung stellen. Die Fragen sind hier ebenso wichtig wie die Antworten. Die Referate und Diskussionen, die diesen Band füllen, haben — es sei wiederholt — keine systematische Einheit, verfestigen sich nicht zu irgendeiner Synthese, aber sie mögen willkommen sein als Beiträge zu einem Thema, dessen Fruchtbarkeit und Reichweite sie verdeutlichen, und vielleicht als Anstöße zu weiterer Bemühung.

Die Referate erscheinen hier in der Reihenfolge, in der sie vorgetragen und diskutiert wurden, weil die Diskussionen zum Teil aufeinander Bezug nehmen. Die Referenten haben ihre Manuskripte für den Druck durchgesehen und Anmerkungen beigegeben. Die auf Grund von Tonbandaufzeichnungen mitgeteilten Diskussionen wurden vom Herausgeber leicht überarbeitet, ohne Eingriffe in den Gedankengang und mit Bewahrung der improvisierenden Formulierung. Die Sätze wurden, wo sie beim freien Sprechen ein wenig aus den Fugen gerieten, vorsichtig zurechtgerückt, Wiederholungen wurden getilgt und einige mehr punktuelle, entbehrlich scheinende Randbemerkungen gestrichen.

Wolfdietrich Rasch

HERMAN MEYER

Raumgestaltung und Raumsymbolik in moderner Erzählkunst und Malerei

Erlauben Sie, daß wir, um gleich ins Thema hineinzukommen, mit etwas Grammatik anfangen. „Ich koche Kartoffeln." Die Kartoffeln sind im voraus gegeben, sie werden nicht von der Handlung geschaffen, sondern nur von ihr berührt. Der Grammatiker spricht da vom affizierten Objekt. Dagegen: „Ich koche Suppe." Die Suppe entsteht erst durch das Kochen, sie wird bewirkt, ist ein effiziertes Objekt. Der Unterschied leuchtet uns allen ein. Jetzt aber eine gemeine, weil spielverderberische Frage. Wie ist es, wenn ich sage: „Ich koche Tee?" Ist das Objekt affiziert oder effiziert? Darüber könnte man sich schwer in die Haare geraten. Und das Ergebnis könnte wohl nur ein Kompromiß sein: Sowohl — als auch, oder teils — teils, oder vielleicht sogar: keins von beiden. Denn einerseits ist der Tee (nämlich die Teeblätter) tatsächlich im voraus gegeben; aber das Getränk dieses Namens ist so sehr Produkt einer Transformierung oder Transponierung, daß wir doch mehr geneigt sind, als es durch die Handlung bewirkt zu betrachten.

Ein ähnlicher Sachverhalt scheint vorzuliegen, wenn wir das Zeitwort „erzählen" mit einem Hauptwort wie etwa „Welt" als Objekt verbinden. Erzählkunst ist erzählte Welt, also: Erzählkunst erzählt Welt. Wird das Objekt „Welt" nun durch das Erzählen affiziert oder effiziert? Oder, wie wir die Frage für unseren Zusammenhang spezifizieren müssen: Ist das Erzählen der Welt eine Wiedergabe der Vorhandenheit oder Gestaltung eines vorher nicht Vorhandenen? Ich möchte die Frage nicht in ihrer Allgemeinheit zu beantworten versuchen, sondern ich will sie auf *einen* wichtigen Teilaspekt ausrichten: auf die Raumgestaltung. Also:

Ist Raumgestaltung in der Erzählkunst Wiedergabe gegebener empirischer Räumlichkeit, oder Schöpfung von etwas noch nicht Dagewesenem, das nur als literarisches Gebilde seine eigenständige Wirklichkeit hat?

Mit dem einfachen Entweder-Oder ist es nicht getan, schon deshalb, weil sich die Antwort je nach den einzelnen Erzählwerken anders nuanciert. Der sogenannte realistische Roman, ob von Fontane oder Flaubert oder Tolstoi, läßt sich allenfalls so lesen, als ob die Raumgestaltung im wesentlichen eine

Wiedergabe betehenden Lokals wäre. Der naive Leser, für den der realistische Roman ja das Muster des Romans schlechthin ist, braucht auf die von uns aufgeworfene Frage nicht zu verfallen, und wenn schon, so wird er sie im Sinne einer simplifizierten Mimesistheorie beantworten.

Diese Auffassung versagt aber mehr und mehr dem modernen Roman gegenüber. Man kann weiter gehen und sagen: Der Blick, der sich am modernen Roman entwickelt und geschärft hat, entdeckt, daß auch in der Raumgestaltung des sogenannten realistischen Erzählens das Element der eigenständigen Schöpfung im Vergleich mit dem Element der Lokalwiedergabe recht groß ist. Nur verhüllt sich dort das schöpferische Element mehr als im modernen Roman. Warum und wodurch? In der realistischen Erzählung ist der ideelle Sinn in hohem Maße im Empirischen impliziert; der Sinnbereich fällt mit dem Bereich der Empirie weitgehend zusammen und zeigt dadurch dem ungeübten Blick keine eigenen Konturen. In der modernen Erzählkunst dagegen verringert sich die Bedeutung des tatsächlichen Lokals, es schrumpft ein oder wird unsichtbar, aber dafür verselbständigt sich die Idealität des Raumes, der Raum als Sinnbereich.

Wenn ich so formuliere, so verstehen Sie schon, weshalb ich als Thema angekündigt habe: Raumgestaltung in moderner Malerei und Erzählkunst. Denn dieser Prozeß der Verselbständigung der Idealität des Raumes steht in einem zwar verzwickten, aber doch auch offensichtlichen Analogieverhältnis zu Vorgängen und Erscheinungen in der Malerei der letzten fünfzig Jahre, und ich glaube, daß die bildende Kunst uns dazu helfen kann, die Raumgestaltung in der Dichtung besser zu verstehen; daß die Konfrontierung von Dichtung und Malerei uns auf ein Gemeinsames und Zugrundeliegendes bringen und einsichtig machen kann, daß es sich hier um eine primordiale Angelegenheit unseres Menschseins handelt, nämlich um einen tiefgreifenden Wandel unseres Raumbewußtseins und Raumerlebens.

Ich sagte schon: Auch im sogenannten realistischen Erzählen kann die Raumgestaltung in hohem Maße sinnbezogen sein und ideellen Gehalt verkörpern, gleichviel, ob dieser nun psychologischer oder metaphysischer Art ist. Es scheint mir zweckdienlich zu sein, hierfür ein Beispiel zu geben, damit sich nachher das Eigene der modernen Erzählkunst um so deutlicher abhebe, und ich wähle dazu den Dichter, der mir neben Homer, Goethe und Stifter der größte Raumschöpfer unter den Erzählern zu sein scheint, nämlich Tolstoi.

Ein wesentliches Element der imposanten Wahrheit von Tolstois Gestalten besteht in ihrem Miteinandersein, in ihrer festen Zusammengehörigkeit und der flutenden Wechselwirkung zwischen ihnen. Dieser zwingende Eindruck beruht auf der raffinierten Handhabung der Erzählperspektive. Wir

erblicken und erleben die eine Romangestalt durch das mentale (wohl auch visuelle) Medium der anderen hindurch. Tolstoi hat diese mediale Technik so reich ausgestaltet wie keiner vor oder nach ihm. Ein kurzer Passus möge zeigen, was dies mit der Raumgestaltung zu tun haben kann. Ich meine in „Anna Karenina" die großartige Szene[1], die die entscheidende Wendung herbeiführt, daß Anna ihrem Gatten offen ihr Verhältnis mit Wronski gesteht. Es ist das große Hindernisrennen der Offiziere, bei dem Wronski durch eine ungeschickte Bewegung seinem Pferd das Rückgrat bricht und selbst gefährlich zu Fall kommt. Wir erleben dies aus der Fernperspektive, vom Pavillon her, wo die vornehmen Zuschauer sitzen; und nun zwar nicht von einem neutralen Punkt aus, sondern durch die Augen und die aufgewühlte Seele Annas hindurch. Aber auch ihre Apperzeption und ihre Erregung werden großenteils mittelbar dargestellt: wir erleben sie nämlich durch die Augen ihres Gatten, der Anna von der Seite her aus einiger Entfernung beobachtet und in ihrem Gesicht liest, was in ihrem Innern vorgeht. Und das betrifft nun nicht nur den augenblicklichen Zwischenfall, sondern mehr noch das, was er, der Gatte, gar nicht wissen möchte: Annas Liaison mit Wronski.

Die mediale Perspektive dient hier also dazu, das psychische, zwischenmenschliche Verhältnis zu verräumlichen; aber auch umgekehrt: die Verräumlichung dient dazu, die psychische Figuration streng und klar zu objektivieren. Das menschliche Dreieck wird zum greifbaren räumlichen Dreieck, dessen Seiten durch die Blicklinien und die Aufmerksamkeitslinien der Beteiligten gebildet werden. Halten wir aber fest, daß diese Verräumlichung durchaus im Empirischen verankert ist, das der ideelle Raum sich nicht verselbständigt, sondern sich mit dem empirischen Lokal völlig deckt.

Denn dies ist gerade der Punkt, in dem sich die moderne Erzählkunst so oft und so stark von der früheren unterscheidet. Die Richtungen, in denen sie sich von der Empirie wegbewegt, sind aber höchst mannigfaltig und verschieden. Manchmal wird mit dem faktischen Lokal auch die Raumsuggestion als solche abgeschwächt; der Schauplatz wird schemenhaft, die Gestalten agieren in dünner Luft oder gar auf einer leeren Bühne. Solche Isolierung der Gestalten im entleerten Raum kann eine eminent stilprägende Kraft haben. Es kann aber auch sein, daß durch die Reduktion der faktischlokalen Elemente (ich meine solche Angaben wie Straßennamen und Hausnummern in Fontanes Romanen) Kräfte frei werden, die gerade eine souveränere, konstruktivere, deutlicher mit ideellem Sinn geladene Raumgestaltung ermöglichen. Da zeichnen sich dann hauptsächlich zwei Richtungen der

[1] Leo N. Tolstoi, Anna Karenina, (Winkler) München 1955, S. 256 f.

Gestaltung ab, denen man am besten mit den freilich etwas groben Begriffen „statisch“ und „dynamisch“ beikommen kann. Entweder wird alles Ruhende und Feste aufgelöst in eine turbulente Bewegung, in die sich die Aufwühlung der Seele des Erlebenden projiziert, oder aber die Bewegung wird als unwesentlich ausgebannt, und übrig bleibt die eisige Ruhe und Klarheit des Kristalls.

Es wäre natürlich denkbar, daß man diese Gestaltungsmöglichkeiten mitsamt all ihren weiteren Schattierungen am überquellend reichen Material unserer zeitgenössischen Erzählkunst in extensiver Vollständigkeit aufzuzeigen versuchte. Ich halte für den Augenblick einen anderen Weg für geeigneter. Ich werde mich auf einige wenige, kurze literarische Texte beschränken, deren exemplarische Bedeutung und Aussagekraft so groß ist, daß es mir sinnvoll zu sein scheint, sie jeweils mit umfangreicheren Gebieten der modernen Malerei zu konfrontieren. Ich wähle dazu den Eingang von *Alfred Döblins* „Berlin Alexanderplatz“; ein Kapitel aus *Ernst Jüngers* „Auf den Marmorklippen“, zusammen mit einer Erzähleinlage in „Heliopolis“; und schließlich eine Erzählung aus *Hermann Brochs* musivisch zusammengesetztem Roman „Die Schuldlosen“.

Lichtbilder:

Manet: Pferderennen von Longchamps. Anfang der siebziger Jahre. Diese Lithographie darf nicht nur wegen des in der Ikonographie des Impressionismus so beliebten Motivs des Pferderennens als Analogie zu dem Petersburger Rennen in „Anna Karenina“ gelten. Unvergleichlich natürlich ist die Dynamik, aber eben als sachnahe Wiedergabe der momentanen Wirklichkeit. Das Auge beobachtet die Dynamik der Wirklichkeit, aber die Seele bleibt ruhig und wird nicht in die Bewegung hineingerissen. Die Dynamik ist keine totale Dynamisierung.

Severini: Der Ball Tabarin. Vierzig Jahre später, 1911, Anfangszeit des Futurismus. Marinettis futuristisches Manifest vom Jahre 1909 hatte die neue Schönheit der Geschwindigkeit proklamiert, mit exzessiver Vorliebe für die moderne Technik. „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“[2]

Severini nennt seine Gemälde nicht einfach „Ball Tabarin“, sondern „Dynamische Hieroglyphe des Ball Tabarin“. Es ist denn auch nicht der Ball selbst, der wiedergegeben wird, sondern das Erleben der turbulenten Dyna-

[2] Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Bd. 248/49, S. 26.

mik des Balls als solche soll in diese hieroglyphische Zeichensprache eingefangen werden. Die Hieroglyphen sind Segmente und Sektoren der kaleidoskopisch zerfetzten Gegenstandswelt, die die Bewegungsphasen zu simultanem Ausdruck bringen. Hier ist nicht ein Raum, in dem sich Bewegung abspielt, sondern der Raum selbst wird radikal als Bewegung erfaßt, wird dynamisiert.

Der bedeutendste und substantiellste Raumgestalter unter den Futuristen ist doch wohl Umberto Boccioni. 1911 malt er „Die Abschiede" (Gli Addi) in einem Zyklus, den er „Seelenzustände" nennt. Seelenzustände sind auch die beiden Stadtbilder, die uns jetzt thematisch in nächste Nähe von Döblins „Berlin Alexanderplatz" bringen: „Die Kräfte einer Straße" (1911) und „Lärm auf der Straße dringt ins Haus" (1911). Auch auf diese beiden wäre der Titel „Seelenzustände" durchaus anwendbar.

Ein Hauptcharakteristikum ist die innige gegenseitige Durchdringung von Innen und Außen, von Seele und Raum. Als Erlebnismedium ist, wie in romantischer Malerei, eine Rückenfigur gegeben, eine Frau, die über ein Balkongitter lehnt und in eine Baugrube hinabschaut. Sie ist hier, aber auch dort: Es ist bemerkenswert, daß das Motiv der herabschauenden Frau tief im Bildinhalt noch zweimal auftaucht. Dies zusammen mit der Vielheit der perspektivischen Standpunkte — sowohl Fernsicht, wie Aufsicht von oben her in den Krater hinein — bewirkt, daß man in den Sog der lärmenden Bewegung hineingerissen wird und daß man umgekehrt im Zimmer von der lärmenden Bewegung überspült wird. „Dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin".[3] So hatte wenige Jahre vorher Malte Laurids Brigge in Paris geklagt.

Das Eindringen des Außen ins Innen ist zwar etwas Schreckliches, das aber dennoch mit Lust erlebt und gestaltet werden kann. Das gilt für Alfred Döblin nicht weniger als für die futuristischen Maler. Im Eingangskapitel von „Berlin Alexanderplatz" wählt Döblin die zugespitzte Situation, in der sich die Gewalt des Raumes zum Tremendum steigert: die Situation des eben entlassenen Sträflings Franz Biberkopf, der panisch von der Platzfurcht ergriffen wird, aber sie überwindet und sich in den drohenden Raum hineinstürzt.

„Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte

[3] Rainer M. Rilke, Sämtl. Werke, hrsg. v. Rilke-Archiv i. V. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Bd. 6, S. 710.

den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. [...] Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhafte Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. ‚Zwölf Uhr Mittagszeitung', ‚B. Z.', ‚Die neuste Illustrirte', ‚Die Funkstunde neu', ‚Noch jemand zugestiegen?' Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles? Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl."[4]

Natürlich dürfen wir die Mittel der Dynamisierung im literarischen Text nicht den visuellen Mitteln der bildenden Kunst einfach gleichsetzen. Worte sind keine Pinselstriche. Aber wohl sind die Mittel sehr vergleichbar. Der wichtigste gemeinsame Zug ist die radikale Aufhebung des einsinnig-festen Standortes, das bedeutet in unserem Fall: der Erzählerperspektive. Aussagen des Erzählers über Franz Biberkopf und der innere Monolog der Romangestalt gehen nicht nur wirr durcheinander, sondern verschmelzen geradezu miteinander. „Was war das alles? Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten." — Der letzte Satz ist deutlich innerer Monolog; aber wie steht es um die hastige Aufzählung „Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen?" Innerer Monolog oder Bericht des Erzählers? Vergebliche Frage. Es ist die Welt, die auf Franz Biberkopfs Bewußtsein, aber auch auf das Bewußtsein des

[4] Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Sonderband, Olten 1967, S. 9 f.

Lesers einhaut. Mit dem Schwund des einsinnigen Standorts geht die Aufhebung der festen Statik der Gegenstände Hand in Hand. Wie bei Boccioni und Carrà kommen die Häuser ins Wackeln, ins Rutschen und ins Schwingen. In der Fortsetzung unseres Textes heißt es: „Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade. Wo soll ick armer Deibel hin . . ."[5]

Boccioni malt den Lärm mit räumlichen Mitteln; Döblin verwendet den Lärm als raumbildende Kraft. Die Rufe der Zeitungsverkäufer, das Toben und Klingeln der Elektrischen schaffen mit an einem wirbelnden Raumgebilde, das visuell und akustisch bestimmt ist. Und ein letzter Vergleichspunkt: Döblins Text steckt zwar voller lokaler Angaben, aber dennoch entsteht kein realistisches Stadtbild wie in einem Fontaneschen Roman, sondern das Urphänomen „Großstadt" als ein drohendes Ungeheuer, das im Grunde nicht weniger mythisch geartet ist als etwa die utopischen Landschaften in seinem Roman „Berge, Meere und Giganten".

Um uns innerlich auf unseren folgenden Text von Ernst Jünger vorzubereiten, betreten wir jetzt ein zweites Gebiet der modernen Malerei, nämlich der Pittura Metafisica und des Surrealismus. Betrachten wir ein frühes Bild von Giorgio de Chirico, 1912 — „Das Rätsel der Stunde". Mitten in der Blütezeit des Futurismus, 1911/12, fängt de Chirico die Reihen seiner Stadt- und Architekturbilder an, die weiten, verlassenen Plätze von Turin und Ferrara mit ihrem fahlen Licht, ihren winzigen, verlorenen Menschengestalten und unbeweglichen Statuen. Der Titel eines Bildes von 1915 ist ein ferner Gruß an Nietzsche: „Turiner Melancholie". In der Raumgestaltung herrschen Gesetze, die denen des Futurismus radikal entgegengesetzt sind. Dort horror vacui — hier gähnende Leere; dort Aufhebung aller Statik — hier Ausbannung aller Bewegung, allen Lebens. Die Fahnen stehen erstarrt wie Blech in der Luft, die Lokomotive bewegt sich nicht und wird sich nie bewegen, die Uhr steht still; die Gebäude sind unecht und unbewohnt, Versatzstücke, durch die hindurch man den Himmel sieht. Die Umrisse sind von einer übersteigert geometrischen Bestimmtheit. Geometrie in Reinkultur ist das bloß punktierte Viereck am Boden. Ein stechendes, kaltes Licht; Architekturteile und Schlagschatten wie mit dem Messer geschnitten. Trotz scheinbarer Griffigkeit erleiden die Dinge eine ungeheure Entfremdung; keine Wirklichkeit, sondern ein beunruhigendes Rätsel. („Rätsel" und „Melancholie" sind Lieblingsworte in de Chiricos Bildtiteln.)

[5] Ebenda S. 11.

Chirico hatte ein Jahr vorher die metaphysische Sicht wie folgt beschrieben: „Das tiefe Werk wird der Künstler heraufholen aus den entlegensten (sic!) Tiefen seines Daseins: dorthin dringt kein Bachgemurmel mehr, kein Vogelgesang, kein Blätterrauschen."[6]

Man könnte die Raummetaphysik des Futurismus und die der Pittura Metafisica als heraklitisch und eleatisch einander gegenüberstellen; jener kann das „panta rhei" zu seinem Wahlspruch machen, und auf die Pittura Metafisica ist das Diktum anwendbar, daß der fliegende Pfeil ruht. Bewegung ist nur Schein, und die metaphysische Malerei will das Wesen ausdrücken. Die Entfremdung will eben Entfremdung vom Scheine sein und dadurch tiefere, wesenhaftere Wirklichkeit enthüllen.

Die Pittura Metafisica mündet auf vielen Wegen, denen ich nicht im einzelnen nachgehen kann, in den Surrealismus. Das Bild „Die beunruhigenden Musen" (1917) zeigt uns de Chirico auf dem Wege zum Surrealismus. Auch hier erscheint die exzessive Geometrisierung des Raumes. Es ist ohne weiteres deutlich, daß in dieser Hinsicht eine gerade Verbindungslinie zu den Hauptvertretern des Surrealismus wie Yves Tanguy und Dali läuft. — Yves Tanguy: „Mama, Papa ist verwundet". Ich mache mich nicht anheischig, das Bild von Yves Tanguy „Mama, Papa ist verwundet", zu deuten, mache nur auf die unglaublich raffinierte und eindrucksvolle Gestaltung der Räumlichkeit aufmerksam. Auch hier die Übersteigerung der Weite und Leere, die unheimliche Starre, die Geometrisierung. Beachten wir das geometrische Linienspiel, das geheimnisvolle Bezüge anzudeuten scheint.

Auch bei Salvador Dalis „Brennender Giraffe" gehe ich nicht auf den Bildinhalt ein und weise nur auf die verwandte Räumlichkeit hin. Irdische Landschaft, Mondlandschaft? Man weiß es nicht.

Die ganz eigene Note, die Max Ernst hinzufügt, wird deutlich in dem Bild „Die Stadt" (1936). Hier haben wir eine ganz andere Stoffsuggestion als bei Tanguy und Dali, nicht metallisch glatt, sondern eine rauhe Textur, die höchst suggestiv, aber nicht identifizierbar ist. Der Name „veristischer Surrealismus" ist sehr angemessen. Auch die Vorstellung ist nicht identifizierbar. Ein idolhaftes Raumding, eher eine Erinnerung an mexikanische Tempelruinen als an irgendeine uns bekannte Stadt; eher auf dem Monde als auf der Erde, würde man denken, wenn nicht der Mond in starrer Symmetrie darüber stünde. Bei all diesen Bildern drängt sich dem Betrachter die beunruhigende Frage auf: Welchen Anteil hat an ihnen der Traum und die Vision, welchen Anteil das überspitzte und überzüchtete Bewußtsein?

[6] Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Bd. 19, S. 111.

Es ist dieselbe Frage, die einem bei der Lektüre von Ernst Jüngers Romanen „Auf den Marmorklippen“ und „Heliopolis“ nicht losläßt. Auch hier die merkwürdige Verbindung von Traumversunkenheit und exakter Rationalität der Aussage. Der mythisch-utopische Landschaftsraum in „Auf den Marmorklippen“ ist eine waghalsige Konstruktion, von der der Leser nur ahnt, daß Bodensee- und Mittelmeerlandschaft durch- und aufeinandermontiert sind. Ein Tagebuch Jüngers bietet die Bestätigung dieser Ahnung und eine Spezifizierung seiner „Modelle“: Landschaftsteile von Sizilien, Rhodos, Dalmatien, Korinth, Bodensee, dazu noch Rio de Janeiro.[7] Dann fährt Jünger fort: „Der Autor ist verpflichtet, viel zu reisen, um zu erfahren, was die Erde zu bieten hat. Dann aber müssen die Bilder sich mischen und verflüssigen wie Honig, der aus vielen Blüten eingetragen ist.“ Das Resultat dieser Mischung und Verflüssigung ist eine paradoxe Einheit von Vertrautem und Unvertrautem, von Wiedererkennbarkeit der scharf profilierten Teile und Verfremdung des Ganzen. Ähnlich wie bei Chirico spürt man die stark ideologische Grundlage der Aufgliederung des Raumes.

Im gleichfalls utopischen Roman „Heliopolis“ hat sich das Verfahren der trickhaft verfremdenden Montage der Wirklichkeitselemente im wesentlichen bewahrt, aber es hat sich noch radikalisiert. Der Anspruch auf zeitlose Universalität ist noch absoluter. Und die Nähe zum Surrealismus ist noch handgreiflicher. Das läßt sich am besten zeigen an einer eingelegten Erzählung, deren Raumgebilde eine Art von kondensiertem „Modell“ der Räumlichkeit des ganzen Romans ist: ich meine die fragmentarische Erzählung von Fortunios Erkundungsfahrt in einer fantastischen, nicht mit Namen genannten Landschaft. Der Eingang ist unvermittelt: „. . . aus dem mare serenitatis nach Osten ansteigend, gelangt der Wanderer in den Bannkreis des Kaukasus. Als Vorgebirge, weit abgesetzt von seinem westlichen Fuße, ragt aus der Ebene die Kratergruppe auf, die Rutherford auf seiner Karte als turres somniorum eintrug, und die Fortunio auf seiner dritten Erkundungsfahrt vermaß.“[8]

Dem Leser wird der feste Boden der Wiedererkennbarkeit entzogen: was bedeutet dieses „Aufsteigen“ aus dem mare serenitatis: ein Auftauchen aus dem Meere, aus dem Wasser? Wenn ja, was für ein Meer westlich vom Kaukasus? Nur durch den zufälligen Umstand, daß ich diese Erzählung gerade an dem Tage las, als der „Lunik II“ auf dem Mond einschlug, ironischerweise gerade zwischen dem mare tranquillitatis und dem mare serenitatis, kam ich dahinter, daß sowohl „mare serenitatis“ wie „Kaukasus“ zur Topographie unseres Satelliten gehören. („mare“ bedeutet in der Mond-

[7] Ernst Jünger, Gärten und Straßen, 2. Aufl. Paris 1942, S. 13.
[8] Ders., Heliopolis, Tübingen 1949, S. 16.

geographie nicht Meer, sondern Ebene). Wie steht es aber um die „turres somniorum"? Sie werden beschrieben „als eine Gruppe sieben steiler Gipfel die eher Pylonen oder Obelisken als Vulkanen ähnlich sind. Als schlanke, lichtgrüne Kegelstümpfe ragen sie zu großer Höhe auf. Die Zinnen blenden als jungfräuliche Kronen". Da gibt es „Kristallwälder", „hohes Röhricht von Mineralien"; man möchte sagen: da gibt es die ganze Ikonographie Max Ernstscher Landschaftsvisionen. Der Geist erfaßt hier, so sagt Jünger, „daß Linien, Kreise und alle einfachen Figuren Abgründe der Weisheit sind".[9]

In der Beschreibung häufen sich Vokabeln wie „Leere", „Ausgestorbenheit", „Lebensferne", nicht anders als in Chiricos soeben zitiertem Programm der Pittura Metafisica: „Es fehlt das Rankenwerk der Leidenschaften, die wirre und doch vertraute Runenschrift der Lebenswelt. Die Geisteswelt tritt unverhüllt hervor, mit blendenderem Lichte, als es den Augen frommt."[10]

Dem Dichter Ernst Jünger wie den surrealistischen Malern ist die Transzendenz der Mondlandschaft echter und wahrer als irgendwelche irdische Landschaft.

Nachdem wir uns mit der futuristischen und mit der surrealistischen Ausrichtung der Raumgestaltung befaßt haben, wollen wir eine dritte ästhetische Provinz betreten, und zwar anhand eines Textes von *Hermann Broch* in seinem Roman „Die Schuldlosen". Eine der Erzählungen, aus denen der Autor diese merkwürdige musivische Romankomposition aufgebaut hat, heißt „Methodisch konstruiert". Dieser merkwürdige Titel spricht nicht nur die Beschaffenheit dieser einen Erzählung, sondern auch die des ganzen Romanmosaiks aus. Und dieses Wort „Methodisch konstruiert" ist auch eine treffende Formel für die Raumgestaltung in einigen von diesen Erzählungen, von denen die mit dem Titel „Verlorener Sohn" uns jetzt beschäftigen soll. Methodische Konstruktion, so sahen wir, liegt ja auch in Jüngers Romanen vor. Eine gewisse Verwandtschaft möchte ich gar nicht leugnen, aber jetzt soll es uns nicht auf das Verwandte, sondern auf das noch interessantere Unterscheidende ankommen. Der Inhalt unserer Erzählung läßt sich mit wenigen Worten andeuten. Der junge holländische Geschäftsmann Andreas, die Hauptgestalt des ganzen Romans, kommt in den Inflationsjahren nach einer nicht mit Namen genannten deutschen Residenzstadt von mittlerer Größe; er sucht eine Wohnung und findet diese in der vornehmen Etagenwohnung einer verwitweten Baronin und ihrer Tochter an einem großen Platz gleich in der Nähe des Bahnhofs. Hinter diesem kahlen Vorgang

[9] Ebenda S. 18.
[10] Ebenda S. 17.

verbirgt sich der im Titel angedeutete Sinn, daß es sich zwar nicht buchstäblich um die Rückkehr, aber doch wohl um eine Art von Einkehr des verlorenen Sohnes handelt. Der verwaiste junge Mann spürt in der alten Frau etwas wie einen Ersatz der Mutter, wie sie umgekehrt im neuen Mieter den Sohn erahnt. Wie sich Andreas' Leben schicksalhaft mit dem der drei Frauen, der Mutter, der Tochter und der alten Magd verbindet, das wird in dieser Erzählung nur angedeutet und angebahnt und erst in dem folgenden erzählerisch verwirklicht. Die Andeutung dieser geheimnisvollen Verbundenheit wird nun zum größten Teil durch die Raumgestaltung bestritten, in deren Mitte der große Bahnhofsplatz steht. Gleich am Anfang der Erzählung, als Andreas gerade den Bahnhof verlassen hat, fängt die Beschreibung so an:

„Hinter ihm lag also der Bahnhof und bildete die Basis eines Platzes, der, ein langgezogenes gleichschenkeliges Dreieck, mit seiner Spitze zur eigentlichen Stadt hinwies, um wie ein Trichter den freilich jetzt nicht vorhandenen, zu anderen Tageszeiten aber vielleicht stattfindenden Verkehr in eine der Hauptstraßen dort einzugießen."[11]

Das Dreieck wird ausgefüllt durch eine Gartenanlage, die von zwei symmetrischen s-förmigen Fußwegen durchschnitten wird. An deren Kreuzung steht ein Kiosk, überhöht von einer großen Uhr, die ihre drei Zifferblätter genau den drei Straßenseiten des Platzes zukehrt. Später erfahren wir, daß der Kiosk genau den Mittelpunkt des eingeschriebenen Kreises des Dreiecks bildet. So geht es more geometrico weiter; die ganze Erzählung hindurch ist von den „Schenkeln des Dreiecks", von der „Dreiecksbasis" usw. die Rede. Fast sieht es so aus, als ob nicht ein Dichter, sondern ein aus der Art geschlagener Mathematiklehrer hier die Feder führt. Aber dem steht anderes entgegen. Vom Anfang an spürt der Leser, daß sich hinter dieser übergenauen Rationalität der Linienführung eine eigenartige Raum-Magie verbirgt. Zu der stadtarchitektonischen Lineatur kommt eine der geistigen und seelischen Bezüge hinzu, und das Merkwürdige ist, daß auch diese geistige Lineatur geometrisch genau verräumlicht wird. Andreas erkundigt sich bei dem Mädchen im Kiosk nach vermietbaren Zimmern, und sie weist mit gestrecktem Arm auf das Haus, in dem er eine Wohnung finden soll. In der sich anschließenden Beschreibung geht der stadtarchitektonische Raum merkwürdig in den kosmischen Raum über. Dann heißt es: „Vielleicht wußte dies auch das Mädchen im Kiosk, und wenn sie es nicht selber wußte, so wußte es doch ihre Hand, denn die vielgelenkige, vieladrige, vielknochige Fingerhand, sie wies noch immer auf das Haus hin, unsichtbar zum Hause hin verlängert, unsichtbar die Einheit zwischen der toten Archi-

[11] Hermann Broch, Ges. Werke, Die Schuldlosen, Zürich, 4. Aufl. der 1. Aufl. von 1950, o. J. (1954), S. 77.

tektonik dort und der lebendigen Hand, ein Hinüber- und Herüberstrahlen. [...] So war also A. von mancherlei verborgenen Strömen getragen, da er zu dem Hause hinüberschritt."[12] Später, als Andreas den dreifenstrigen Mittelraum des Hauses betreten hat, wird die unsichtbare Verbindungslinie von der anderen Seite her aktualisiert. „Hierher hatte die Hand des Mädchens gezeigt, und es war wundersam, daß er, der damals neben dem Kiosk gestanden und die unsichtbare Linie hier herauf verfolgt hatte, nunmehr ans andere Ende der Linie geraten war, herübergetragen von etwas, das mit dem Leib und den Beinen des Leibes, die das besorgt hatten, eigentlich kaum mehr ein Verbindung hielt."[13]

Was spricht sich aus in diesen unsichtbaren und doch so nachdrücklich sichtbar gemachten Linien, die dem Menschen seinen Weg vorzeichnen, in diesen Strömen, die ihn tragen, in diesem Hinüber- und Herüberstrahlen? Eine magische Einheit von Mensch und Umwelt, von Mensch und Kosmos, die weit hinausgeht über die faktische Gegebenheit des Lokals. Broch ist sich des symbolischen Charakters und der entnaturalisierenden Kraft seiner Raumsymbole klar bewußt. In seinen theoretischen Erörterungen nennt er das Dreieck ausdrücklich ein „Ursymbol der menschlichen Seele", und er erblickt in der Entnaturalisierung durch das Symbol „die einzige Realisierung der platonischen Idee in der Welt des Empirischen".[14] Und wozu die Entnaturalisierung? Zur Erfüllung der Forderung, daß der Roman „Welttotalität", „Lebenstotalität" darstellen soll. Diese Aufgabe sei mit den naturalistischen Mitteln nicht mehr zu bewältigen, sondern nur durch „eine viel schärfere Abstraktion und Organisierung".[15]

Das ist, ich wiederhole es, mit dem Anliegen und der Leistung von Ernst Jüngers Romanen sehr verwandt. Aber es ist auch sehr anders. Es ist denn auch nicht der Surrealismus, sondern eine andere Richtung in der modernen Malerei, die sich hier als Analogon aufdrängt. Der Surrealismus malt eine verfremdete Welt, die sich feindlich und kalt vom Menschen absperrt und ihn zugleich bedroht. Die entgegengesetzte Möglichkeit ist eine Kunst, die die Teilhabe der Seele an der Welt, die seelische Aktivität der Verschmelzung mit der Welt, die orphische Weltdurchdringung der Seele manifest macht. Eine Kunst, die den Raum nicht kalt ent-humanisiert, sondern ihn verinnerlicht und im wahren Sinne humanisiert. Nicht ohne Absicht flocht ich das Wort „orphisch" ein, denn Sie werden es bemerkt haben: ich spreche vom „Orphismus" in der bildenden Kunst. Ich glaube, daß es mehr als

[12] Ebenda S. 82.
[13] Ebenda S. 86.
[14] Ebenda S. 23.
[15] Ebenda S. 360.

eine subjektive Marotte ist, daß sich mir durch Brochs Raumgestaltung zwangsläufig Assoziationen an eine ganze Reihe von Malern einstellen. Zuerst und zumeist denke ich an Feininger, aber nicht nur an ihn. Ich denke auch an den großen französischen Maler, der den Ausgangspunkt der Richtung bildete, die Apollinaire auf den Namen „Orphismus" taufte: an Robert Delaunay.

Delaunays Eiffelturm, 1910, ist noch mit dem Futurismus und mit dem Kubismus gleichermaßen verschwistert; aber ganz selbständig steht neben dem Futurismus 1911 „Les fenêtres simultanées". Ein ungeheures Licht- und Raumerlebnis bei äußerster Reduzierung der räumlichen Konkreta, die nicht abgebildet, sondern musikalisch evoziert werden. Hier tritt zuerst die Kreuzstruktur von senk- und waagerechten und besonders von diagonalen Linien und das dadurch entstehende System von Rauten und Rechtecken auf, das primär ein eigenständiges, ästhetisches Raumwesen schafft und dem sich sekundär die dargestellten Dinge, großenteils architektonischer Art, anverwandeln.

„Die Türme von Laon", 1912. Auf dem Bild sind es die Diagonalen des Daches und des Vierungsturmes, die sich in den Himmel hinein fortsetzen. Sie wissen, wie bedeutend dieser Impuls für die deutsche Malerei gewesen ist. Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Lyonel Feininger, sie alle zogen in den letzten Jahren vor dem ersten Weltkrieg, in jenen fruchtbaren Jahren der großen Brüderlichkeit der europäischen Künstler, nach Paris, kamen mit Delaunay in Berührung und verarbeiteten die Anregungen, die er gab, auf ihre eigene Weise. Wir finden dieses spirituelle Linienspiel auf den Aquarellen von Macke und Klee aus der Zeit ihrer gemeinsamen Nordafrika-Reise vom Jahre 1914. (Macke: Kairuan I; Klee: Hafen von Hammamat.) Wir finden diese Linien spielerischer, anmutig-elegant auf manchen Gemälden von Macke: „Modegeschäft", 1913.

Wir finden es metaphysisch-tiefsinnig und zu gleicher Zeit zart, als Ausdruck tiefer Wechseldurchdringung der Seele und der Dinge bei Franz Marc (Rehe im Walde, 1913/14, Tirol 1913/14).

Die nächste Verwandtschaft mit Hermann Brochs vergeistigter Raumgestaltung spüre ich in Lyonel Feiningers Architekturbildern aus den zwanziger Jahren, mit denen ich deshalb die Reihe der Bilder abschließe: Tor-Turm I, 1924/26; Barfüßer-Kirche in Erfurt, 1927.

Man könnte diese Bilder adäquat mit dem Idiom Hermann Brochs beschreiben: Raumlinien, Strömungen, Strahlungen, Entnaturalisierung, kosmische Verbundenheit des Menschen mit den Dingen und dem unendlichen Raume. Feiningers spärliche eigene Aussagen sprechen deutlich dieselbe Sprache. Er spricht von seiner „leidenschaftlichen Sehnsucht nach strenger

Raumgestaltung und ohne alle malerische Sicht", von seinem Willen zu „Entmaterialisation" und „Verklärung".[16]

Was Literatur und Malerei hier gemeinsam haben, ist die rationelle geometrische Grundlage, auf der sich eine supra-rationale Raummagie entwickelt.

[16] Lothar Schreyer, Lionel Feininger, Dokumente und Visionen, München 1957, S. 41 und 43.

DISKUSSION

Herr Grimm:

Ihr Vortrag regt dazu an, die Lessingsche Frage wieder zu stellen nach dem Spezifischen der Malerei und der Bildenden Kunst. Ich darf Sie zitieren: Sie sagten gegen Schluß, dieses eine Bild von Lyonel Feininger könnte man geradezu mit Brochs Idiom beschreiben. Und was Sie dargelegt haben, sind das nicht alles Übersetzungen von Bildinhalten? Ich meine jetzt nicht in direkter Abhängigkeit, aber gewissermaßen idealtypisch, sind es nicht Übersetzungen von Bildinhalten des Futurismus, Surrealismus und Orphismus in sprachliche Inhalte? Was mich daran interessiert, wäre die weiterführende Frage: Gibt es in der modernen Erzählkunst Strukturen auch des Erzählens, die das nun mit spezifisch dichterischen oder erzählerischen Mitteln machen? Als Beispiel für dieses Aufsplittern der Gesichtspunkte und der Erzählperspektive könnte man etwa Uwe Johnsons Roman „Mutmaßungen über Jakob" nennen, und weiterführend dann ein Werk aus der italienischen Literatur, Sanguinetti, „Capriccio Italiano", wo das, was Johnson macht, nun mechanisch in einzelne Stückchen aufgelöst wird. Was Johnson doch noch einigermaßen erzählt, wird hier schon zur starren Form. Und ins Extrem entartet das dann in einem Werk des Franzosen Marc Saporta, „Composition Numéro 1", wo der Roman nur noch aus einzelnen losen Blättern besteht, die beliebig gemischt werden können und nach einer Gebrauchsanweisung des Autors auch beliebig gemischt werden sollen.

Herr Meyer:

Ich glaube, daß Sie da genau auf einen zentralen Punkt hindeuten. Sie sagen: es handelt sich nicht nur um die Erzählinhalte und Bildinhalte in ihrer Analogie, sondern es wäre zur Erzählstruktur vorzudringen. Es ist natürlich viel zu simpel gesagt: Wörter sind keine Pinselstriche, das ist schon wahr, man muß natürlich noch etwas mehr sagen, denn die Funktion des Raumes in dem Gemälde ist etwas völlig anderes als in der Erzählung. Zwar ist es im Gegensatz zu Plastik und Architektur auch ein imaginierter Raum, aber während er in der Malerei eben das Gefährt der Darstellung ist, ist er ein Darstellungselement in der Erzählkunst. Ob es sich da nur um Bildinhalte und Erzählinhalte in ihrer Analogie handelt? Das ist vielleicht doch etwas zu beschränkt. Das gilt wohl, wo es ikonographisch zu verstehen ist; zum großen Teil gilt es natürlich auch für diese kosmischen Linien. Da handelt es sich eigentlich um den Übergang vom Inhalt zur Struktur. Zum Teil handelt es sich doch wohl bei dem, was ich angedeutet habe, um Strukturangelegenheiten, z. B. die Frage der vielsinnigen Perspektive, oder des Aufgebens der einsinnigen Erzählperspektive und der einsinnigen räumlichen Perspektive in der Malerei andererseits; das scheint mir weniger Erzählinhalt als schon Strukturinhalt des Erzählens zu sein. Aber Sie haben völlig recht, man kann natürlich diese ganze Frage der Zersetzung oder scheinbaren Zersetzung auch auf den ganzen Bau der Erzählwerke anwenden, kommt aber dann auf ganz andere Dinge zu sprechen als auf die

Rahmengestaltung im Erzählen, und ich hätte das durchaus mit andeuten können, aber es wäre eigentlich nicht mein gestelltes Thema gewesen.

Herr Preisendanz:

Meine Frage ist eigentlich gar keine an Sie, Herr Meyer, sondern eine Provokation an die Kunstwissenschaftler. Bei dem ganz fundamentalen Problem der wechselseitigen Erhellung, auf dessen Problematik Sie ja hingewiesen haben, handelt es sich da um eine Analogie aufgrund ähnlicher — der Literatur einerseits und der Malerei andererseits — immanenter Innovationen, oder stellt sich diese, von Ihnen so eindrucksvoll gezeigte Analogie von seiten der Kunstwissenschaft als eine Koinzidenz dar, eine Koinzidenz, die zufälliger — aus der Perspektive der Kunstwissenschaft zufälliger — ist, als sie es für uns ist? Bei uns in der Literaturwissenschaft können wir uns diese Entwicklung als eine logische Folge von Innovationen, von Erneuerungen, vorstellen, und da würde mich interessieren, ob diese Aufeinanderfolge der Innovationen sich für die Kunstwissenschaft genauso darstellt?

Herr Schmoll:

Ich darf vielleicht folgendes sagen: Jedes der Bilder, die hier gezeigt wurden, besitzt natürlich seine eigene Vorgeschichte innerhalb der Geschichte der Malerei, und zwar eine sehr lange. Sie haben selbst bei dem Bild ‚Lärm der Straße dringt ins Haus' hingewiesen auf das romantische Thema der Rückenfigur, die aus dem Fenster schaut. So besitzt jedes Werk innerhalb der Geschichte der Malerei seine eigene Vorgeschichte, und es ist durchaus erklärbar aus einer stufenweisen Entwicklung dieses autonomen Bezirks. Ich möchte noch etwas hinzufügen zum Tatsachenmaterial: die Form des futuristischen Bildes, wie sie uns in einer ganzen Reihe sehr instruktiver Beispiele hier vorgeführt wurde, ist, wie wir wissen, nicht unbeeinflußt von der Entwicklung der Photographie. Das erst vor einem Jahr entdeckte Vormanifest der Futuristen, das bis dato nicht publiziert war, spricht dieses sogar aus. Hier kommen also noch einmal andere Bereiche der optischen Erfahrung ins Spiel, die im 19. Jh. sich vorbereiten und im Futurismus gleichsam zu einer Umsetzung und Explosion führen. Dasselbe, um noch einen Künstlernamen zu nennen, der etwas im Schatten stand, findet sich bei Kupka. Kupka hat ebenfalls, und zwar interessanterweise noch vor den Futuristen, angeknüpft an Reihenbild-Aufnahmen und seinen Stil dann zumindest bei der Darstellung des Bewegungsablaufs in streifenförmiger Auflösung der Bildfläche realisiert, von der aus er interessanterweise dann zur völlig ungegenständlichen Malerei kommt, noch kurz vor Kandinsky und vor Delaunay. Das ist es, was ich die autonome Entwicklung im rein optischen Bereich nennen möchte. Sehr schwierig wird es sein, von hier aus den Nachweis der Querverbindung zur Literatur zu führen. In einzelnen Fällen wird es gelingen, das werden Sie auch aus meinem Referat sehen. Aber oft bestehen die Wechselbeziehungen gerade nicht für das Wesentliche, oft nur für Äußerliches. Da sind gleichsam geheime Abläufe, die wir gar nicht ganz kontrollieren können. Wie weit wirkt das Optische auf den Dichter? Wie weit läßt er sich anregen durch Dar-

stellungen in Photographie, Malerei, Film, Graphik? Wie weit läßt er sich aber auch durch eigene Impulse, unabhängig von diesen Dokumenten, zu seiner Darstellungsform des Optischen leiten? Das sind Dinge, die das Geheimnis des Schöpferischen berühren.

Herr RIHA:

Meine Frage geht in eine ähnliche Richtung. Sie haben die geschichtliche Herleitung der Beispiele aus der Malerei gegeben. Ähnliches müßte man, glaube ich, für die literarischen Beispiele auch versuchen. Sie haben am Ende Ihrer Döblin-Interpretation gesagt: es entsteht kein realistisches Stadtbild. Sie haben also quasi den Gegenpunkt gesetzt mit realistischem Stadtbild. Und sieht man sich diese realistischen Stadtbilder an, dann finden sich da frappierenderweise zumindest ganz ähnliche Dinge, wie Sie sie an den modernen Texten gezeigt haben, Montageprinzipien in den Straßenschilderungen gibt es schon seit dem späten 18. Jh. in der deutschen Literatur. Wenn man sich die Wien-Beschreibung Stifters vornimmt, dann finden Sie ganz ähnliche geometrische Momente. Er sagt von Wien: „Ich hebe es wie eine runde Scheibe an dem Stift empor." Hier ist zu fragen, wie weit dieser Realismus im 19. Jh. gar nicht realistisch ist, zumindest, was diese Stadtbeschreibungen betrifft, sondern ganz andere, sehr abstrakte Momente der Darstellung schon impliziert und mit ihnen sich auseinandersetzt und dann in diesen Implikationen zu dem kommt, was man Realismus nennen könnte.

Frau VON HEYDEBRANDT:

Die Möglichkeit, auf die mir das Referat im Grunde hinzuzielen scheint, wäre doch die, daß die Wege, die solche Variationen oder optische Erfahrungen gehen, bestimmt sind durch etwas von außen Kommendes, was dann die Kunst eben doch vereint auf der Basis einer geistigen Entwicklung, die jeweils bestimmt, welche Variation die herrschende wird, oder was gerade in den Blick tritt. Man wird wahrscheinlich diese Frage nicht mit entweder-oder beantworten können; ob nun eine Entwicklung sich bloß als Variation, als Reihe darstellt, oder als geistige Entwicklung — ob nun das eine oder andere das Beherrschende ist.

Herr MEYER:

Ja, ich hatte auch Ähnliches im Kopf anläßlich Ihrer Überlegungen oder Ihrer Fragen. Wenn wir Koinzidenz, Analogie, Wesensgleichheit als Skala reihen, so ist Analogie der vorsichtige, mittlere Weg, dachte ich. Das ist ein ziemlich sicherer Begriff, von Analogien kann man wohl sprechen. Sie stellten die Frage: Kann es für die Kunstwissenschaftler Koinzidenz sein und für die Literaturwissenschaftler nicht? Ich würde sagen: wenn es Koinzidenz auf der einen Seite ist, dann ist es auch Koinzidenz auf der anderen Seite, und dann bewirkt die letzten Endes historisch zufällige Bedingtheit der kunstwissenschaftlichen Anschauungen und der literaturwissenschaftlichen, daß die Kunstwissenschaftler vielleicht eher die Neigung hätten, von bloßer Koinzidenz zu sprechen und wir Literaturwissenschaftler eine

engere Verbindung sehen würden. Der Sache nach muß es wohl auf beiden Seiten entweder bloß Koinzidenz oder mehr als Koinzidenz sein.

Herr Polheim:

Zu dieser Frage ist es vielleicht ganz interessant festzustellen, daß der chronologische Ablauf ganz verschieden in den Künsten ist. Wenn ich ein Beispiel nennen darf: der Kubismus, der versucht, den einen Gegenstand von verschiedenen Seiten her gleichzeitig darzustellen, etwa Picasso mit seinen Gesichtern, die gleichzeitig von vorn und von der Seite gemalt werden: dieselbe analoge Form findet sich ja immer wieder im modernen Roman. Vor einigen Jahren hat das Alexandria-Quartett von Durrell einiges Aufsehen gemacht. Da sitzt die Heldin vor einem mehrteiligen Spiegel, betrachtet sich, so daß sich ihre Bilder überschneiden, und will so ihrer Wahrheit und ihrer Person auf den Grund kommen. Und das ist auch die durchgeführte Technik des ganzen Romans, der zu einer Zeit geschrieben wurde, wo die Bildende Kunst den Kubismus schon längst überwunden hatte.

Herr Schmoll:

Mich würde bei Döblin interessieren, ob man nicht auf ein genaueres, exakteres, auch vom örtlichen Schauplatz her gesehen, topographisch vielleicht noch passenderes Vergleichsmaterial käme. Mir ist nur so durch den Kopf geschossen, daß ja in Berlin die Dinge eine große Rolle spielen, die wir — um nur ein paar Etikettnamen zu nennen — mit Expressionismus und Dadaismus benennen, wobei die Ansichten der Städte schon vorangehen, die Städtebilder etwa bei Kirchner und auch bei Meidner, der ja sicherlich eine große Rolle spielt: die wankenden Städte, Selbstbildnis vor wankenden Häuserfassaden, zusammenbrechende Städte, seine Vision der zertrümmerten Städte schon vor dem ersten Weltkrieg. Das steht, glaube ich, der Döblinschen Vision näher.

Herr Meyer:

Ja. Döblin hat einen starken Eindruck von der ersten Futurismus-Ausstellung in Berlin gehabt. Ich glaube, daß es sich hier nicht so sehr um eine Alternative handelt, sondern um ein ‚und'. Es ist also sowohl der italienische Futurismus wie dasjenige, was dann unter Futuristen-Einfluß in Deutschland gerade mit Meidner und anderen kommt. Im allgemeinen wird man wohl den Eindruck haben, daß die Literatur etwas hinterher hinke, aber darauf müßte man den Blick einmal genau richten, was ich nicht getan habe, und sich fragen: ist die Literatur vielleicht doch auch einmal chronologisch an erster Stelle? Man könnte, glaube ich, mit gutem Erfolg den „Malte" von Rilke sich daraufhin einmal ansehen, ob da nicht, 1908/10, Dinge anwesend sind, die gleichzeitig, oder sogar noch etwas früher als in der Malerei da sind.

Herr Koopmann:

Man könnte ja auch noch fragen, ob die Unfähigkeit zur Verräumlichung einer bestimmten inneren Erfahrung auf der einen Seite auch einer Unfähigkeit auf der

andern Seite entspricht. Mir scheint ein ganz passendes Beispiel im frühen 19. Jh. vorhanden zu sein. Sie haben, Herr Professor Meyer, von der Erfahrung des Eindringens des Außen ins Innere gesprochen. Das gibt es — ich sage damit nichts Neues — natürlich auch in den dreißiger Jahren im sogenannten ‚Zeitroman', bei Mundt in den ‚Modernen Lebenswirren'; aber bezeichnenderweise sind die Leute damals nicht fähig, das irgendwie zu verräumlichen, sie erleben das nur als innere Erfahrung, als Nervenerfahrung, beschreiben immer nur sich. In den ‚Modernen Lebenswirren' von Mundt etwa heißt es z. B.: „Es zischt in mir. Es zuckt in mir der Zeitgeist. Der Zeitgeist pfeift in mir. Es hambachert in mir." Ich wüßte nicht, ob es in der Malerei Beispiele dafür gibt, daß sozusagen die Verräumlichung einer solchen Erfahrung schon möglich wäre.

Herr Schanze:

Ich möchte eine weitere Variation des Themas anbringen, und zwar möchte ich einmal den ‚Grünen Heinrich' als Malerroman ernstnehmen, und ich denke da gerade an die sozusagen letzte Station dieses gescheiterten Malers. Was macht er? Da macht er seltsame Kritzeleien, die seine Kollegen sehr ironisch als die letzte Erfindung des malerischen Genies rühmen. Nun ist die Frage: sind das die Vorausdeutungen eines wirklich Kommenden, das man im 19. Jh. in der Tat dann gut fünfzig Jahre lang nicht ernstgenommen hat in der Malerei?

Herr Schmoll:

Das ist schon angedeutet worden, ich weiß, daß es in der Vorgeschichte der abstrakten Kunst erwähnt ist, aber solche Deutungen sind natürlich immer sehr gefährlich. Es gibt dafür wieder Vorformen, denken Sie an Klecksographien und andere Dinge, an die Automatik des Zeichnens, Dinge, die schon im 16. Jh. auftauchen.

Das wird später immer ironisch abgelehnt, wir sehen das staunend als eine Möglichkeit, die, irgendwie verhüllt, auch Keller selbst wahrscheinlich als eine Möglichkeit wohl geahnt hat, aber selbst nicht wagte, ganz ernst zu nehmen.

Herr Böckmann:

Ich würde meinen, man sollte die besondere Zeitstelle, die Herr Meyer in seinem Vortrag hat deutlich werden lassen, nicht beiseite schieben. Es ist da offenbar ein Umbruch erfolgt, der nicht nur von der Raumgestaltung aus greifbar wird, sondern für den die Raumgestaltung typisch ist. Und insofern würde ich fragen, was da eigentlich das Typische ist?

Mir scheint wesentlich, daß die Ordnungskategorien der Erfahrungswirklichkeit in einem bestimmten Augenblick radikal in Frage gestellt werden, nicht nur die raumzeitliche Ordnung, sondern auch die Kausalordnung, die Finalordnung und schließlich das moralische Ordnungssystem. Deshalb würde ich meinen, daß die Literatur gelegentlich der Malerei auch vorangehen kann. Man denke etwa an Wedekinds Dramen, besonders an den ‚Marquis von Keith'. In ‚Frühlingserwachen' ist der Umbruch noch nicht so ausgeprägt, aber im ‚Marquis von Keith' tritt die

Identität der Person nicht mehr als Identität in Erscheinung, weil immer hinter jeder Maske noch eine andere Maske verborgen sein kann und damit auch der Kausalzusammenhang sich auflöst; die Hochstaplergestalt erscheint im Grunde als diejenige Gestalt, die das Kausalprinzip mißachtet. Dieses Durchstoßen der Kausalordnung scheint mir bei Wedekind sehr früh greifbar zu werden und bleibt im Grunde Voraussetzung für Erzählformen, in denen es nicht mehr auf die Wahrscheinlichkeitsmotivation und derartiges ankommt. Damit ist eigentlich, wie es mir scheint, die Möglichkeit gegeben, auch die Raumordnung in Frage zu stellen, sie in anderer Weise in den Erzählzusammenhang hineinzunehmen als im 19. Jh., das sich ja u. U. noch sehr genau um zeitliche Angaben und räumliche Lokalisierung bemühte, wie Sie es ja auch erläutert haben.

Herr Meyer:

Ja, ich glaube, wir müssen Ihnen dankbar sein für diesen Diskussionsbeitrag, weil er eigentlich notwendig zum Thema gehört, und weil ich das sicher gemeint, aber nicht ausgesprochen habe. Es handelt sich um eine fundamentale Angelegenheit unseres Menschseins, nämlich um einen tiefgreifenden Wandel unseres Raumbewußtseins und Raumerlebens. Und Sie haben durchaus recht, daß das eben ein Teil, eine Facette der ganzen Wirklichkeitserfahrung ist.

Herr Raabe:

Ich würde auch noch einmal die enge Beziehung zum Futurismus betonen, die nicht nur durch die Berliner Ausstellung gegeben ist, sondern auch durch die ganze Auseinandersetzung im „Sturm" zwischen Marinetti und Döblin 1912.

Herr Weiss:

Meine Frage lenkt nun wieder zurück zu der Methodenfrage: Koinzidenz — Analogie. Es ist vorher von Stifter die Rede gewesen und von diesen Totalbildern, wie etwa im ‚Waldbrunnen'.

Nun, die stehen bei ihm ja zeitlich genau neben seinen Versuchen zu symbolischen Zyklenbildern, zu symbolischen Totalbildern, wie etwa „Heiterkeit", „Bewegung" usw. Die kann man auch in Verbindung bringen, jetzt rein intern kunstgeschichtlich, mit romantischen Totalbildern, mit symbolischen Totalbildern; auf der anderen Seite ist festzuhalten, daß sie bei Stifter, beim Maler und beim Dichter, genau gleichzeitig entstehen, in einem bestimmten Augenblick wichtig werden. Und er setzt sich von den romantischen Totalbildern, ein bißchen jedenfalls, ab, wenn er den Maler Roland im „Nachsommer" solche Landschaftsbilder von innen heraus rein entwickeln läßt und das als bedrohlich aburteilt. Das ist parallel zum „Grünen Heinrich", zu den Beurteilungen der Kritzelei.

Herr Grimm:

Es sind nur Detail-Ergänzungen zu der Frage ‚Koinzidenz'; die findet ja heutzutage im wortwörtlichsten Sinne statt, wenn man etwa an H. G. Helms denkt, der

Literatur als Partitur aufschreibt, also mit den Mitteln der Musik, oder umgekehrt an Stockhausen, der Partituren als Grafiken schreibt.

Herr PREISENDANZ:

Ich wollte nur nochmal, um nicht mißverstanden zu werden, sagen, daß auch jetzt — nach dem Beitrag von Herrn Böckmann — ohne daß ich Partei oder ‚advocatus diaboli' bin, natürlich der Fluchtpunkt dieser Diskussion in der Ausführung von Herrn Meyer liegt: wie weit man die Kunst, von der hier die Rede ist, also die Kunst der 20. Jh. mitsamt der Literatur, noch zurückbeziehen kann und soll, auch wenn man den alten Begriff der Geistesgeschichte aufgibt, zurückbeziehen darf auf eine — und wenn auch fast zeitgleich — ihr vorgängige Erfahrung, wo nun die Kunst zurückbezogen wird auf Begriffe wie: Wirklichkeitserfahrung, erschüttertes Weltbild, erschüttertes Koordinatensystem, und inwiefern, wenn man dies tut, man den Experimentcharakter, der überhaupt erst Möglichkeiten dieser Erfahrung schafft, auf die sich Kunst zurückbeziehen soll, in den Hintergrund drängt. Ich meine mit diesem Fluchtpunkt eine Diskussion, die im Augenblick vor allem die jüngere philosophische Ästhetik außerordentlich bewegt: entsteht Kunst und entstehen die Innovationen der Kunst und der Literatur in der Moderne aus dem Grundsatz: ‚Kunst kommt aus Kunst, und Kunst entsteht gegen Kunst'? Oder ist dieser Satz anfechtbar?

Herr WISSMANN:

Ich möchte fragen: Ist das eine wirkliche Alternative, oder kann man sich nicht „sowohl — als auch" entscheiden? Gibt es nicht in der Kunstentwicklung — und ich würde unter den Beispielen gern den Schritt vom Futurismus zu Delaunay anführen — Entwicklungen, die rein kunst-immanent sind? Delaunays Problem etwa, wie man Bewegung, die ja im Futurismus noch gegenständlich addiert wird, mit Mitteln der Form, der Fläche und Farbe, darstellen kann: das wäre ein formimmanenter Schritt. Ähnliches findet sich bei Max Ernst, den Sie auch genannt haben.

Aber andererseits, meine ich, gibt es sowohl bei Delaunay als auch bei Max Ernst Einflüsse, die außerhalb dieser formalen Entwicklung zu denken sind; bei Max Ernst haben Sie z. B. die Psychoanalyse genannt.

Herr SCHMOLL:

Um noch einmal auf die Frage zurückzukommen, würde ich sagen: die Polarität, auf die Sie hindeuten, würde ich gekoppelt sehen in der Form, daß beides zutrifft; einerseits Immanentes, Autonomes, Kunst aus Kunst und Kunst gegen Kunst (Kunst gegen Kunst bedeutet auch wieder Kunst aus Kunst) und andererseits die Erfahrung der parallelen Entwicklung, und zwar in einer Totalität bis zur Naturwissenschaft, Philosophie, Religion usw.; alles dies spielt ständig von diesen zwei Polen aus zusammen, und zwar ungleichzeitig und gleichzeitig. So nur, in dieser Totalität, kann ich mir überhaupt die Dinge erklären.

Herr Preisendanz:

Aber Sie werden mir doch, gerade wenn ich Sie richtig verstehe, auch zugeben, worauf ich eigentlich hinaus will: die ungeheure Schwierigkeit, vor allem, wo wir das Gebiet der reinen Kunst verlassen, synchronische und diachronische Geschichtsschreibung in angemessene Verbindung zu bringen. Das scheint mir doch das entscheidende Problem, das durch diese Ausführungen sichtbar wird. Wie behandeln wir also die Unumgänglichkeit, synchronische Schnitte zu legen, bei denen wir wissen müssen, wo wir ansetzen, und nun das gar nicht zu Leistende, das nur annalistisch zu Leistende, das Diachronische mit ins Spiel zu bringen. Und das ist doch, glaube ich, sichtbar geworden, daß darin für uns ein noch viel gravierenderes Problem entsteht, wenn wir Literatur, Kunst und Musik zueinander in Beziehung setzen.

BERNHARD GAJEK

Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst

Was zu unserem Thema zu sagen ist[1], soll anhand bestimmter Illustrationen vorgeführt und durch eine Erörterung von Brentanos Briefwechsel mit Steinle zusammengefaßt werden[2]. Dabei versuchen wir, in Neuland vorzudringen und sparen wiederholt behandelte Bereiche — wie Brentanos Beziehung zu Runge — aus[3].

Zur Vorbereitung und Einstimmung mögen einige Anmerkungen zur Topographie und Biographie dienen:

Brentano muß in seinem Elternhaus, dem „Goldenen Kopf" in der ehemaligen Großen Sandgasse in Frankfurt[4], früh mit Bildern und Stichen der italienischen, vielleicht auch holländischen spätbarocken Schule in Berührung gekommen sein. Weit umfänglicher aber war die Privatgalerie Joseph Augu-

[1] Einzeluntersuchungen hierzu gibt es wenig. Einen gerafften, aber inhaltsreichen und anregenden Überblick gibt Franz Deibel, Brentano und die bildende Kunst. Zs. f. Bücherfreunde 10, Bd. 1, 1907, S. 28—35. Teilaspekte berührt Susanne Harms, Clemens Brentano und die Landschaft der Romantik. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zur romantischen Malerei. Würzburg 1932. — Dagegen wurde Brentanos Verhältnis zur Musik mehrfach untersucht.

[2] Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Hrsg. von Alphons Maria von Steinle. Bd. 2, Freiburg i. Br. 1897. (Bw.).

[3] Grundlegend für Brentanos Beziehung zu Runge ist: Wilhelm Schellberg, Clemens Brentano und Philipp Otto Runge. Litwiss. Jb. der Görresgesellschaft 8, 1936, S. 166—215. Vgl. ferner: Robert Diehl, Philipp Otto Runge und Clemens Brentano. Ein Beitrag zur Buchillustration in der Romantik. Imprimatur 6, 1935, S. 53—74. — Herbert von Einem, Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich. Betrachtungen. a.a.O., S. 106—120. — Wolfgang Frühwald, Das verlorene Paradies. Litwiss. Jb. N. F. 3, 1962, S. 113—192. — David Blaud, A Bibliography of book illustration. London 1955. — Ausgespart bleiben ferner Brentanos Betrachtung „Empfindungen vor (C. D.) Friedrichs Seelandschaft", sein mit Arnim verfaßter, aber von Kleist überarbeiteter Nachruf auf Ph. O. Runge — beides in den „Berliner Abendblättern" am 13. Oktober bzw. 19. Dezember 1810 veröffentlicht (vgl. Otto Mallon, Brentano-Bibliographie, Berlin 1926, reprogr. Nachdruck Hildesheim 1965, Nr. 42) — und seine „Erklärung der (von ihm entworfenen) Sinnbilder auf dem Umschlage dieser Zeitschrift" im 1. Heft des „Hesperus", Prag 1812 (Mallon Nr. 48). — Zum „Hesperus"-Aufsatz und zu den Gedichten auf das Denkmal der Violette im 2. Band des „Godwi" von 1801/02 vgl. Horst Meixner, Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos „Godwi". Ein Beitrag zur romantischen Allegorie. Jb. d. dten. Schillergesellschaft 11, 1967, S. 435—468.

[4] Über Brentanos Elternhaus wird im Vorübergehen in jeder Monographie oder Biographie gehandelt. Die genauesten Angaben finden sich bei Fritz Buhl, Die Wiege der deutschen Romantik. Frankfurter Zeitung, 17. März 1940.

stin Brentanos in Amsterdam, den Clemens im Frühsommer 1807 besuchte, wobei er einen Teil der über vierhundert Bilder italienischer und flämischer Meister gesehen haben dürfte[5]. Unter diesen befanden sich drei Gemälde von Raffael, fünf von Tizian und zahlreiche Werke von Rembrandt, Rubens und van Dyck. Auch die Sammlung seines älteren Halbbruders Franz, die großenteils dessen Frau Antonie Birkenstock aus Wien mitgebracht hatte, gehört zu den anregenden Erlebnissen[6].

Daß die Brentano-Kinder im Zeichnen unterrichtet wurden, war selbstverständlich. Bettine schien das eigentliche Talent gewesen zu sein. Von Clemens sind zwar Stricheleien und mitunter nicht ungeschickte Skizzen häufig in den Brouillons zu finden[7], doch kann von einer Doppelbegabung wie bei Stifter, Keller, Carus oder auch bei Goethe und E. Th. A. Hoffmann nicht die Rede sein. Seine Stärke war die Anregung, nicht die technisch gekonnte Ausführung. Es ist unwahrscheinlich, daß die Zeichnung des Lebensbaumes von seiner Hand stammt; vielmehr dürfte sie von ihm veranlaßt und bis ins Detail vorgeschrieben worden sein[8].

[5] Über ihn und seine Sammlung vgl. Peter Anton von Brentano, Schattenzug der Ahnen. Regensburg 1940, S. 55 f.; dort auch die Abbildung eines ganzfigurigen Porträts des „Mäcenas von Amsterdam" inmitten seiner Bilder. Vgl. auch H. C. de Wolf, Josephus Augustinus Brentano (1774—1821), mecenas en filantroop te Amsterdam. Archief voor de geschiedenis van de katholieke kerk in Nederland, 8, 1966, S. 111—120.

[6] Daß Goethe die Sammlung im September 1814 und 1815 kennen und schätzen lernte, sei angemerkt. Vgl. Goethes Leben und Werk in Daten und Bildern, hrsg. von Bernhard Gajek, Franz Götting und Jörn Göres. Frankfurt a. M. 1966, S. 87, 91 und 461 f. — Goethes Briefwechsel mit Antonie Brentano 1814—1821, hrsg. von Rudolf Jung. Weimar 1896. — Aus dieser Sammlung stammt auch die überlebensgroße „Grablegung Jesu", die heute im nördlichen Seitenschiff des Frankfurter Domes hängt. Das Gemälde wurde lange van Dyck zugeschrieben, stammt jedoch aus dessen Schule.

[7] Abbildungen bei Joseph Adam, Clemens Brentanos Emmerick-Erlebnis, Freiburg i. Br. 1956, T. II und VIII. — Ob z. B. die beiden Arnim-Porträts mit Recht Brentano zugeschrieben werden, ist schwer nachzuprüfen; es ist jedoch möglich, daß die Liebe zum Freund den Liebhaberzeichner zu derart ansprechenden Leistungen beflügelte. Vgl. Herbert R. Liedke, Unknown portrait sketches of Arnim by Clemens Brentano. The Germanic Review 14, 1939, S. 155—58. Das Porträt im Dreiviertelprofil ist durch den Prospekt der Arnim-Ausgabe Walther Migges (München: Hanser, Bd. 1—3, 1962—1965) bekannter geworden. — Im Brentano-Nachlaß des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. hat sich eine kleine Profil-Skizze erhalten, die mit einigem Recht als Arnim-Porträt Brentanos gilt, das freilich technisch weniger gekonnt ist. — Vorteilhaft äußerte sich L. E. Grimm über Brentanos „Geist und Talent" zu „Karikaturen"; doch reichen die bezeugten Proben über einen liebenswürdigen Dilettantismus nicht hinaus. Vgl. Erinnerungen aus meinem Leben. Von L. E. Grimm. Hrsg. von Adolf Stoll. Leipzig 1913, S. 496. — Die von Deibel, S. 31, hervorgehobenen, aber offensichtlich nicht selbstgesehenen Profilumrisse Friedrichs II. und Arnims sind im Manuskript — Brief Brentanos an Arnim vom 30. April 1803 (FDH-7538) — recht primitiv; bei Steig, S. 70, sind sie nicht wiedergegeben (Steigs Datum ist unrichtig).

[8] Vgl. die Abbildung und kundige Beschreibung von J. Rumpf in: Bilder aus dem Frankfurter Goethemuseum, hrsg. von Ernst Beutler und Josefine Rumpf. Frankfurt a. M. 1949,

Dagegen begann er früh, Bilder und Stiche zu erwerben. Leider erfahren wir wenig über die Namen, einiges dagegen über den Bereich seines Sammelns, wobei er und Savigny sich zu unterstützen suchten[9]. Dürer, Cranach (ungewiß, welcher)[10] und Grünewald werden genannt, Grünewald freilich als Arnims Spezialität[11]. Bei der Aufhebung der Klöster erstanden Clemens und sein Schwager für 48 Kreuzer große Altartüren[12], und die Sammlung muß schon um 1810—14 stattlich gewesen sein. Anläßlich des Umzuges von Landshut nach Berlin teilt Clemens mit, was und wie er rund zwei Dutzend größere und wertvolle Stücke verpackt haben will. Weniger Kostbares soll verschenkt werden[13]. Als alte Heidelberger und Landshuter Bekannte begrüßt Ludwig Emil Grimm die fast alle Wände und Regale bedeckenden Bilder in Brentanos Münchener Wohnung, und die „heilige Katharina von Siena" aus der Schule Guido Renis, von Brentano wegen der Ähnlichkeit mit der A. C. Emmerick erworben, bildet Grimm auf dem bekannten Porträtstich des Dichters vom 18. Juli 1837 ab[14]. Es wurde kürzlich — mit glaubhaft klingender Provenienz — vom Hochstift erworben und scheint eines der wenigen erhaltenen Stücke aus des Dichters Besitz zu sein[15].

Seine Bilder, aber auch seine reiche Bibliothek[16] ständig um sich zu haben, war dem Dichter so lebensnotwendig, daß er dann, wenn er von ihnen

Abb. 90 und S. 116 ff. Die Zeichnung wurde zuerst von A. M. v. Steinle veröffentlicht in: Hochland 6, 1908, S. 1—5. Daß sie nicht von Edward v. Steinle stammt, dürfte aus dessen Bemerkung, sie enthalte „so viel Geschmackloses und Barockes als nur möglich" hervorgehen. Vgl. seinen Briefwechsel mit Emilie Linder, Bw. 2, S. 238. — Vgl. hier Anm. 69.

[9] Vgl. Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano, hrsg. von Wilhelm Schellberg † und Friedrich Fuchs. Jena 1939 (UL), S. 283, 303, 353 f.

[10] UL, S. 366, 375, 377.

[11] UL, S. 352.

[12] UL, S. 434.

[13] UL, S. 355, 439 ff., 454, 466, 469. Vgl. auch Clemens Brentano's Gesammelte Schriften (GS), Frankfurt a. M. 1855, Bd. 8, S. 426, Bd. 9, S. 354.

[14] Stoll, S. 494.

[15] Nach anderer Ansicht soll dieses Bild sich im St. Josefsheim zu Regensburg befinden, was wegen der engen Beziehung des Dichters zu der dort wirkenden Apollonia Diepenbrock nicht ausgeschlossen ist. Vgl. Verena Haas-Jent, Emilie Linder. 1797—1867. Studien zur Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos. Diss. Basel 1968, S. 48 des masch. Katalogs. — A. Diepenbrock teilte er im Juni 1822 die Erwerbung mit: „Ich habe in Cölln auch an dich gedacht, ich habe ein wächsernes Jesuskind, alte Nonnenarbeit, für dich gekauft, aber das große schöne Spiegelglas ist unterwegs gebrochen, das thut mir leid, auch kaufte ich das Portrait der Catharina von Siena. Lebensgröße in Oel für 2 rth. Klevisch, ganz angenehm." Vgl. Clemens Brentano und Apollonia Diepenbrock. Eine Seelenfreundschaft in Briefen, hrsg. von Ewald Reinhard. München 1924, S. 29.

[16] Am 13./14. Dezember 1819 ließ Brentano seine Bibliothek in Berlin bei dem „Königl. Auctionskommissarius Bratring" versteigern — gleichsam um mit seinem bisherigen Leben abzurechnen, nachdem er sich zu einem längeren Aufenthalt in Dülmen entschlossen hatte: dort meinte er der Bücher nicht mehr zu bedürfen, sondern nur noch in seiner ideal-utopischen Rolle als Schreiber aufgehen zu können. Er hatte seine Bücher übrigens — über seinen

getrennt war, sich seines besten Teiles beraubt fühlte und auf schleunige Nachsendung, wenigstens einer Auswahl, drang. So nimmt es nicht Wunder, daß er die eigenen Schriften zu illustrieren suchte.

Von den zu Lebzeiten selbständig erschienenen Schriften Brentanos ist der überwiegende Teil bebildert. Neben dem frühen Drama „Ponce de Leon" von 1804[17] fällt eine weitere Ausnahme auf: Gerade die erste Emmerick-Schrift, das in den Jahren 1824—33 als Hauptgeschäft betrachtete „Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi", entbehrt jeden Buchschmucks. Der Autor begründet dies in einer Mitteilung „An den Leser" damit, daß man von den bereits im Text erwähnten Illustrationen abgesehen habe, „weil das Buch dadurch ohne irgend einen Nutzen vertheuert werden würde, indem jede Abbildung doch keine andere Autorität haben könnte, als eine individuelle Anschauungsweise der im Text mitgetheilten Beschreibungen"[18]. Vielleicht hatte die bildhafte Gestaltungskraft des Autors sich ganz auf den sprachlichen Ausdruck gesammelt, oder ein geeigneter, d. h. bei Brentano auch freundschaftsfähiger Illustrator bot sich nicht an. Jedenfalls überzeugt die Begründung nicht, wenn man bedenkt, wie oft Brentano seine Dülmener Niederschriften durch Skizzen zu veranschaulichen suchte; und wie angelegentlich bemühte er sich, der folgenden Emmerick-Schrift, dem „Leben der heiligen Jungfrau Maria"[19], Illustrationen beizugeben. Diese sind nicht nur wegen ihres Verhältnisses zum Autor einerseits und zur Quelle, d. h. zu den Äußerungen der Emmerick andererseits, bedeutsam. Auch der Textkritiker muß ihnen nachgehen. Denn aus den an Steinle gerichteten Bitten um Holzschnitte geht hervor, daß Brentano die Redak-

Schwager Savigny — der neugegründeten Universität Berlin vergebens angeboten. (UL, S. 503). Der Katalog ist erhalten: Verzeichniß einer sehr reichen Sammlung von Handschriften und alten Drucken zur Geschichte der deutschen, französischen, spanischen, holländischen und englischen romantischen Dichtkunst gehörig . . . Berlin 1819. (Mallon S. 240, b) 3). — Die einbehaltenen Bücher bildeten den Grundstock für eine neue, nur z. T. theologisch bestimmte Sammlung, die Brentano rasch und ausdauernd wieder zusammentrug. Sie wurde, zusammen mit den Büchern seines Bruders Christian, am 5./6. April 1853 bei J. M. Heberle in Köln versteigert. (Mallon S. 240, b) 5). Dieser „Katalog der nachgelassenen Bibliotheken der Gebrüder Christ. und Clemens Brentano" darf, weil die Anteile der Brüder nicht zu erkennen sind, nur mit diesem Vorbehalt als Quelle benützt werden. Genaue Auskunft über des Dichters Buchbestände geben jedoch die handschriftlichen Listen, die Emilie Brentano anhand der aus München nach Aschaffenburg verbrachten Bücherkisten, vermutlich nach Clemens' Tod, anlegte: FDH W VI, 10 171 f. — Beide Kataloge liegen demnächst als Nachdruck (Verlag Winter, Heidelberg) vor.

17 Vgl. Mallon Nr. 13.

18 Clemens Brentanos Sämtliche Werke, hrsg. von Carl Schüddekopf, München-Leipzig 1912 (SW), Bd. 14, I, S. 512. — Erstausgabe (EA) S. 360, vgl. Mallon Nr. 95. Skizzen aus den Emmerick-Manuskripten bei Adam, T. II und VIII.

19 Mallon Nr. 191.

tion einer weiteren Emmerick-Schrift, nämlich der „Lehrjahre Jesu“, weit vorangebracht hatte[20], einer Schrift, die Jürg Mathes aus den nach Rom gelangten Manuskripten Brentanos wiederherzustellen vermag.

Überblickt man die Technik, in der die Erstausgaben bebildert sind, so muß man sie durchaus konventionell nennen: Die aufwendigeren Beispiele, so die beiden „Godwi“-Bände von 1801 und 1802, haben neben einem Titelkupfer auch einen gestochenen Haupttitel.[21] Das Titelkupfer des ersten Bandes verbildlicht eine genau zu belegende Szene aus dem Roman, dessen empfindselige Stimmung gut getroffen ist. Ebenso geschickt ist auf dem Stichtitel die Statue der steinernen Mutter mit dem Kind als das Leitbild des Roman-Geschehens, das ja auch im Untertitel genannt wird, gewählt (Abb. 1). Der Zeichner war Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) aus Hannover, wo das Kestner-Museum die Vorzeichnung bewahrt. Daß Ramberg in London von Hogarth, wohl auch von Rowlandson, gelernt hatte, mag man dem Titelkupfer des zweiten Bandes ansehen, das in realistischer Manier eine scheinbar pikante Szene textgetreu — bis in die Bilder an den Wänden — veranschaulicht, die insofern nicht lediglich lasziv ist, als sie das Revolutionschaos wiedergibt, den Untergang des Rokoko, von dessen galanter Erotik der Roman noch zehrt (Abb. 2).

Vielleicht darf man auch die Vignette des Stichtitels noch mit der Almanach-Illustration des Rokoko vergleichen, wenigstens, was den Apoll als Allegorie der Dichtung angeht, der hier nicht von einer Daphne, sondern der Roman-Figur Violette, dem Mädchen des Titelkupfers, abgewiesen wird. Das Motiv, der Überdruß an sich selbst, geht freilich über die Epoche Wielands hinaus; es wird in dem unterlegten Spruch genannt: „keinen grünen Kranz mag ich nicht mehr“. Spruch und Situation entstammen dem Wechselgesang zwischen Cyparissus und Phöbus, der ein „allgemeines Gespräch über das Romantische“ anregt (SW V, S. 254—263).

Ob Brentano auf diese Bebilderung Einfluß genommen hatte, wissen wir nicht. Dagegen kennen wir die Entstehung der berühmten „Wunderhorn“-Titel: die erste Vignette stammt von Achim von Arnim (Abb. 3a und 3b). Sein Manuskript des Gedichtes „Ach, in Trauren muß ich schlafen gehn“ trägt am Rand zwei Entwürfe, einen vorläufigen und einen geglückten: das springende Roß, darauf der Knabe mit hocherhobenem Horn. Der Stich stammt von Kuntze, möglicherweise dem Karlsruher Hofmaler Karl Kuntze[22].

[20] Bw. 2, S. 56.

[21] Mallon Nr. 4 f.

[22] Arnims Handschrift: Heidelberger Hs 2110. — Den „kleinen Jungen“ habe „Kunze . . . angefertigt, er ist recht fleißig radirt, aber das Gesicht ist wie vom französischen Trommelschläger“, schrieb Arnim dem Freund im September 1805. Kurz darauf, zur Leipziger Michaelismesse, lag der 1. Band vor. Vgl. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bearb.

An der Komposition des zweiten Titels hatte Brentano mitgewirkt: das Oldenburger Horn aus der Hamelmannschen Chronik von 1599 (Abb. 4a) vor dem unzerstörten Heidelberger Schloß nach einem Stich Zincgrefs ist dann — nach Vorschlägen Brentanos — von Ludwig Emil Grimm gezeichnet, von Weise radiert worden[23] (Abb. 4b). Beim dritten Titel war Grimm Stecher und Zeichner zugleich; Arnim hatte die Vorlage angeregt: das musizierende Paar, Dame und Spielmann, geht auf Israel von Meckenem zurück, während Grimm den Papagei einem Stich Wenzels von Olmütz entnommen haben soll[24] (Abb. 5).

Ergiebiger für unser Thema sind Titelkupfer (Abb. 6) und Stichtitel (Abb. 7) des Ergänzungsbandes zum „Wunderhorn", der 1808 ausgegebenen Kinderlieder; Brentano besorgte diesen — selbständig erschienenen — Band allein und zeichnete die Titel mit Grimms Hilfe selbst vor.[25] Das Motiv in der Mitte des Titelkupfers, vor allen Dingen das Detail des gewickelten Gewandes von Mutter und Kind, entnahm er einer älteren Gemme, die er übrigens in größerem Format in die Zeitung für Einsiedler des gleichen Jahres einrücken ließ.[26] Das heilige Paar samt Kind, Ochs, Esel und Gestirnen, sitzt in der Nische oder dem Fenster einer Ruine, die von Blattwerk und Gestämm fast überwuchert wird. Die Tierwelt versammelt sich zahlreich um die Szene, ungestört durch die beiden Flöte und Schalmei blasenden Knaben, die Brentano aus Runges Stich „Der Morgen" übernahm.

von Reinhold Steig. Stuttgart 1894, S. 146. — aaO., S. 150, die Anzeigen in Beckers Reichsanzeiger Nr. 254 vom 22. September 1805 und Nr. 339 vom 17. Dezember 1805. — Vgl. Des Knaben Wunderhorn. dtv-Gesamtausgabe. 3. Bd., München 1963, S. 278. — Vgl. Deibel, S. 32. — Mallon Nr. 17. — Vgl. Hans von Müller, Des Knaben Wunderhorn. Zur Entstehungsgeschichte des Werkes. Mit einem Nachwort von Hans Fürstenberg. In: Philobiblon 2, 1958, S. 82—104. — Karl Vietor (Der alte Brentano. DVjs. 2, 1924, S. 556—580) glaubte Brentanos Handexemplar mit ausgiebigen Lesarten gefunden zu haben. Der Irrtum wurde berichtigt von Paschalis Neyer, „Der alte Brentano". Richtigstellung eines alten Irrtums in der Brentano-Forschung. Sanctificatio nostra 13, 1942, S. 138—140. Vgl. auch Siegfried Sudhof, Der späte Brentano. Eine Richtigstellung. DVjs. 31, 1957, S. 101—105.

[23] Mallon Nr. 25. — Der Druck begann erst Anfang 1808 „aus Mangel an Papier". Da Weise bei dem Verleger Zimmer wohne, habe Arnim „die Arbeit täglich unter Augen". (An C. Brentano, 25. Januar 1808; Steig, S. 229 f.) — Vgl. Bernhard Ulmer, The ‚Wunderhorn' and the Oldenburger Horn. Modern Language Quarterly 10, 1949, S. 281—89. — Inger M. Boberg, Des Knaben Wunderhorn — Oldenburgerhornet. Festskrift til L. L. Hammerich. København 1952, S. 53—61.

[24] Mallon Nr. 26 — Der Hinweis auf Wenzel von Olmütz von Max Lehrs in Eduard Grisebachs Ausgabe des „Wunderhorns", Leipzig 1906, S. XIV. — Zur Entstehung der Wunderhorn-Titel vgl. Deibel, S. 32 f.

[25] Mallon Nr. 27. — Deibel passim. — Vgl. Steig S. 250, 243 f.

[26] 30. April 1808, nach Sp. 72. — Vgl. Brentano an Arnim, 15. März 1808: „ich will von Grimm die alte Vorstellung von Christi Geburt, welche schon im Kinderliedertitelkupfer benutzt ist, und noch einige andre alte Vorstellungen hievon auf Sarkophagen, welche in dem nämlichen Buche Sannazaro del Parto della Vergine stehen, auf einem Blatt im Umrisse stechen lassen". (Steig, S. 247).

Das Motiv der Gemme finden wir auf dem ebenfalls selbst komponierten Titelkupfer zur Neuausgabe von Spees „Trutznachtigall“ von 1817 wieder[27] (Abb. 8). Das ins Religiöse erhobene Bild menschlichen Anfangs schien sich hier dem Dichter gegenständlich und faszinierend zu konzentrieren. Wahrscheinlich bestimmt es — zwei Jahrzehnte später — Text und Verbildlichung der Geburt Jesu im „Leben Mariä“[28]; d. h. was der Nonne Emmerick in den Mund gelegt wird, trifft an wesentlichen Stellen auf Vorbilder und Motive, die kaum noch der stofflichen Anregung bedürfen, um sich erneut zu Wort und Bild auszuformen.

„Deine Zeichnung zu den Kinderliedern ist eine gar hübsche religiöse Idylle, und Grimm hat es geschickt ausgeführt“, schrieb Arnim[29] dazu und formulierte damit die Akzente, die Brentano dem ganzen Unternehmen aufsetzte: nicht nur eine geistes- und seelengeschichtliche, also auf die Menschheit oder mindestens die Nation bezogene Rückwendung zum verlorenen Paradies der deutschen Frühzeit, sondern — als individuelle Analogie — eine Versenkung des Einzelnen in die Kindheit, deren Atmosphäre durch den Rückgriff auf das heilige Kind mythisch erhöht wurde: Kind und Kindlichkeit werden als ein Religiosum vor Augen geführt, das in seiner rührenden oder faszinierenden Erscheinung einen der entscheidenden Impulse für Brentano bedeutete.[30]

Besteht das Titelkupfer — wie üblich — lediglich in einem Bild, so verflechten sich im Stichtitel (Abb. 7) Bild und Schrift und sind architektonisch, sich gegenseitig aufbauend, aufeinander bezogen. Das als rechte „Columne“ gesetzte, wohl Spee nachgesprochene Gedicht legt mit einer von Kluge/Götze abweichenden Etymologie Titelkupfer und Vignette aus:

„Die Bretzel heißt Pretiolum,
ein Preislein für die Kinder,
die in der Schule nit sind stumm
und dumm gleich wie die Rinder.“

Der Brezelknabe stammt aus Runges Stich „Der Abend“, wo er freilich einen Stengel Rittersporn trägt. Daß die Lettern wie die Brezel als Backwerk vorgestellt sind, wird damit begründet, daß in der Gestalt der Brezel „alle Buchstaben des Abc liegen“ und das Buch in kindlicher Weise des Sich-Aneignens einfach studiert, d. h., wie eine Brezel aufgegessen werden soll.[31]

[27] Mallon Nr. 67.
[28] Vgl. SW 14, II, München 1913, S. 181.
[29] An Brentano, 15. März 1808, vgl. Steig, S. 249.
[30] Vgl. hierzu Hansgeorg Kind, Das Kind in der Ideologie und der Dichtung der deutschen Romantik. Diss. Leipzig 1936. — Walter Dellers, Clemens Brentano. Der Versuch eines kindlichen Lebens. Diss. Basel 1960. — Reingard Ewald, Das Bild des Kindes bei Clemens Brentano. Diss. Graz (Masch.) 1966. — Gerhard Schaub, Der Dichter als Kind. Diss. Heidelberg 1970.
[31] Vgl. Steig, S. 244.

Der eben umrissene Begriff des Kindlichen beinhaltet aber auch die Freude am Spiel, und zwar Spiel in mannigfacher Façon, auch als Parodie und Satire. So sehr man sich am Alten, am Vergangenen orientiert und stärkt, so überlegen fühlt man sich dem im Konventionellen erstarrten Zeitgenossen, dem Philister, der nicht mehr beweglich genug ist, um sich am Wunderhorn der eigenen, goldenen Vergangenheit zu verjüngen. Brentano hat die Fehde gegen die Philister — übrigens auch den Antisemitismus, in Heidelberg und Berlin, zusammen mit der christlich-deutschen Tischgesellschaft — erfindungsreich mitgemacht; ja er galt seit seiner Satire „Der Philister vor, in und nach der Geschichte" von 1811[32] als Wortführer, der seinen Spott durch eine bemerkenswerte Illustration verschärfte. (Abb. 9). Bemerkenswert weniger wegen des Anlasses als der Art der angefügten Zeichnung und der Gepflogenheit, die eigene Komposition beredt und ausführlich zu beschreiben, was freilich in der Epoche der Romantik häufiger anzutreffen ist — man denke nur an Runges Beschreibung seines Zyklus „Die Tageszeiten", aus dem Brentano ja wiederholt entlehnte.

Diese Beschreibung und Erklärung der mit „ipse fecit" signierten Zeichnung beginnt mit einer Selbstpersiflage und behauptet dann, das Ganze sei „etwas im ersten ägyptischen Stile gearbeitet" und die Pyramiden seien zu Mützen des Pfeifenrauchers (rechts) und des Sperbers „verphilistert" worden.[33]

„No 1. Stellt die parodische Kehrseite eines abstrahierenden Selbstbeschauers dar . . . Mit einem Auge sieht er hinauf, mit dem andern schaut er hinab, mit dem Viertelmonde aber beschaut er den vollen selbst."

No. 2 ist die Gans, deren Leber so gemästet ist, daß sie „in großer Abstraktion" nicht weiß, „ob sie die Leber oder die Gans sei.[34]

No. 3. „Der Philister macht mit dem Unterteil des Juden den Nordpol, der Jude mit dem Unterteil des Philisters den Südpol, beide treten die Welt mit Füßen, und umarmen sich allein selbst, um sich ihren ineinander verliebten Widerwillen gegeneinander zu bezeigen, und halte ich diese Figur für das Abbild aller Schlangen in allen Paradiesen."[35]

No. 6. „Die Frau des philosophierenden Philisters . . . erscheint als ein wahres *Cornucopiä* von jungen Philistern, sie ist ein Wunderbaum, der nach oben und unten ausschlägt", und geht mit Philister-Drillingen schwanger. Die munteren Kinder auf der rechten Seite hat sie mit dem gesunden, d. h.

[32] Mallon Nr. 45.

[33] Vgl. Clemens Brentano. Werke. 2. Bd., hrsg. von Friedhelm Kemp. München 1963, S. 1005.

[34] aaO., S. 1006.

[35] aaO., S. 1007.

nicht philosophierenden Menschenverstand erzeugt, die kopfhängerischen Kleinen zur Linken dagegen mit ihrem in seine Philisterphilosophie „eingepuppten Eheliebsten“, dem Pfeifenraucher rechts.[36]

Darauf fragt der Autor, ob „ein Weib überhaupt ein Philister sein“ könne. Die Antwort lautet: „Da . . . das Prinzip der Philisterei im Nein liegt, so ist das Weib im Verneinen Philister, das heißt in der Unfruchtbarkeit; das Empfangen aber ist das Geniale, das Ja im Weibe.“[37]

Damit ist der Ansatzpunkt der Satire genannt: der Philister verneint, was ihm eingegeben wird — insofern der Mensch sich dem öffnet, ist er weiblich. Der Satz: „Das Empfangen aber ist das Geniale“ dürfte auf die „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ Johann Georg Hamanns von 1759 zurückgehen, der der Jenenser wie der Heidelberger und Berliner Romantik wohlbekannt war.[38] Hamanns Stil der Selbstpersiflage einerseits und der polyhistorisch, vor allem biblisch instrumentierten Geißelung von gegenwärtigen Zuständen, sein Stil der Ironie als Erhebung, Maskierung und Demaskierung andererseits dürfte hier Pate gestanden haben — aber auch seine Methode, die Zwischenglieder eines Gedankens zu überspringen und Gedanken aufeinander zu beziehen, deren tertium comparationis nur durch

[36] aaO., S. 1011 f.

[37] aaO., S. 1013.

[38] Arnim schätzte Hamann überaus und war hoch erfreut, als er im November-Dezember 1806 in Königsberg Johann George Scheffner (1736—1820), den greisen Freund Hamanns (1730—1788), über den Magus befragen konnte. (Steig, S. 209). Im Mai 1807 riet er Brentano zu „Hamanns Schriften“, von denen er sich „eine kleine Sammlung gemacht“. „Ich empfehle Dir in den Kreuzzügen eines Philologen die aesthetica in nuce, seine hierophantischen Briefe, neue Apologie des Buchstaben h., Fragmente einer apokalyptischen Sibylle über apokalyptische Mysterien. Man bat mich hier, sie herauszugeben, es fehlt mir aber dazu an Gelehrsamkeit. Die Gedanken unterstände ich mich wohl zu erleichtern und zu verdünnen zum täglichen Gebrauche.“ (Steig, S. 212). In der „Zeitung für Einsiedler“ vom 23. April 1808, Sp. 54—56, druckt er Stücke aus Hamanns „Aesthetica“ ab, stellt sie kurz Baumgartens „Aesthetica“ gegenüber und schließt mit der Hoffnung, „noch manche Einsicht Hamanns weit über seine Zeit hinaus bekannt“ zu machen. — Durch die Sequestrierung des Arnimschen Familienbesitzes in Wiepersdorf kamen Arnims Hamanniana nach Weimar. Vgl. Hans Henning, Kleine Mitteilungen aus der Zentralbibliothek der deutschen Klassik. Marginalien, März 1963, S. 52—62. — Ein noch nicht ausgewertetes Zeugnis für Arnims Hamann-Kenntnis, ja -Aneignung ist sein Nachruf „An das geehrte Publikum“ auf die eingegangene „Zeitung für Einsiedler“. Vgl. den fotomech. Nachdruck von Hans Jessen, Darmstadt 1962, S. VI—XIV. — Zur Hamann-Rezeption der Romantik vgl. Rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung, 1. Bd., Jena 1911, S. 526. — Brentanos Verhältnis zu Hamann ist nicht so greifbar zu belegen. Zweifellos kannte er den Abdruck in der „Zeitung für Einsiedler“, und als routinierter, leidenschaftlicher Leser dürfte er des „Herzbruders“ Anregungen zur Hamann-Lektüre befolgt haben. Auch gehörte der Magus zu den geistigen Ahnen der älteren Romantik, von der Brentano während seiner Studienzeit entscheidende Anregungen empfangen hat. Insgesamt aber muß man eine verwandte Beziehung zu Sprache und sprachlicher Formung annehmen, die eine tiefere Gemeinsamkeit bedingt als eine noch so ausgiebige Lektüre sie bewirken kann.

Assoziation des Diskursiven ergründet werden kann. Diese Art zu produzieren, dürfte der Zeichnung zugrunde liegen. Man muß sie grotesk nennen, weil sie das „Närrisch-Seltsame“ teils humoristisch, teils ironisch, und „scheinbar Gegensätzlichstes und Unvereinbares in übermütiger, verblüffender Weise nebeneinander stellt und in Zusammenhang bringt“.[39]

Es wäre zu überlegen, ob sie nicht auch surreale Züge enthält, weil sie einerseits die Ausschaltung des Logisch-Rationalen voraussetzt, andererseits gegenständliche Formen paradox zusammenfügt, um die konventionelle Realität — hier das Philistertum — zu entlarven. Man könnte übrigens eine, möglicherweise von Görres oder Brentano inspirierte Kupfertafel im ersten Maiheft 1808 der Zeitung für Einsiedler in diese Überlegung einbeziehen.[40] Die beigefügte Erläuterung zeigt nicht nur die Tradition des Problems, sondern auch, daß die scheinbar frei ausphantasierte Zeichnung wie die ganze Satire der Unterscheidung zwischen dem Genialen als dem Schöpferischen einerseits und dem Philiströsen als dem Sterilen und Negativen andererseits dient, eine Unterscheidung, die moralischer Art ist, insofern sie auf das eigentliche, angemessene und wahre Leben und auf eine entsprechende Kunst, im Grunde also auf eine Paradies-Vorstellung zielt. Das Produkt der schöpferischen Laune erhält so ein ethisches, ja theologisches Vorzeichen; es ist nicht nur Spiel, sondern als solches Mittel der Wirkung, Komponente in der angestrebten Durchdringung der Künste unter sich und damit der gesteigerten Wechselbeziehung zwischen Kunst und Leben, ja der Beeinflussung und Formung des Lebens durch die Kunst — überlegt gebildete Funktion der auf Wirkung bedachten Gesamtaussage, die deshalb die Gattungen vereinigt.

Diese Struktur liegt auch den anderen Prosaschriften zugrunde, vor allem den religiösen, freilich in veränderter Ausbildung. Die Analyse läßt Analoges zutage treten, was hier anhand des von Brentano nach den Gesichten der Nonne Emmerick redigierten „Lebens der heiligen Jungfrau Maria“ versucht werden soll.[41] Das Buch erschien 1852, also zehn Jahre nach dem Tode des Autors, der jedoch Druck und Bebilderung — zusammen mit Edward von Steinle — großenteils noch selbst betreut hatte. Hier finden wir die eben formulierte Intention um so deutlicher, als die detailgenaue Verbildlichung die Authentizität des Textes erhärten soll. Auch hier ist

[39] Vgl. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1959, S. 219, s. v.

[40] Unsignierte Zeichnung hinter dem Titel des Mai-Heftes als Illustration zu J. Görres' „Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten“: „Eine ganz anmutige musikalische Landschaft.“ Vgl. den Nachdruck von Jessen aaO. und S. 6 des Nachworts.

[41] Mallon Nr. 191.

das Bild Funktion einer Absicht, der auch der Text untergeordnet wird: nämlich das unerhörte, schwer Glaubwürdige, hier die Berichte über das Leben Mariens, das nicht in den kanonischen, wohl aber in den apokryphen christlichen Schriften und in der erbaulichen Literatur geschildert worden war, als real und sinnenhaft vernehmbar darzutun.

Die Genauigkeit wird bis zur Pedanterie getrieben, so etwa, wenn der Grundriß der Geburtshöhle bei Bethlehem — oben in der Spitze der vorgebliche Ort der Geburt Jesu — skizziert und durch numerierte Hinweise beschrieben wird[42] (Abb. 10). Oder die Tracht und Arbeitsweise von Leuten, bei denen die drei Weisen auf der Reise zur Geburtsstätte vorbeizogen, werden, genau die Beschreibung verbildlichend, vorgeführt: hier ein Paar, das aus um den Leib geschlungener Baumwolle Stricke spinnt[43] (Abb. 11). Dazu treten gehaltskräftige Bilder wie die an die Artemis von Ephesus erinnernde Figur, die Steinle auf Brentanos Wunsch nach „einer antiken sogenannten Isis" verfertigte, weil dies dem Text völlig entsprochen habe (Abb. 12). Die Äußerungen der Nonne sollen als mit dem archäologischen Befund übereinstimmend dargetan werden; die Nonne aber gilt als die bedeutendste Prophetin der Weltgeschichte.[44] Andererseits sieht er Maria als die überwindende Nachfahrin der ‚Magna Mater'. Gerade das bezweckte Brentanos Darstellung. Es verwundert dies nicht, auch nicht, daß Maria so mitunter zu einem Numen des Vegetativen wird, denn dieses wird von Brentano bevorzugt als Quellbereich seiner Metaphorik benutzt.

Die Umdeutung der Magna-Mater-Funktion auf die Mutter Jesu schlägt sich in einem Gesicht der drei Weisen nieder, das Steinle textgetreu verbildlicht, wobei eben der Bereich des Mütterlich-Vegetativen die Bildelemente abgibt. Die Mutter, über Mond und Regenbogen sitzend, hält auf dem Schoß ein dem Abendmahlskelch ähnelndes Gefäß, aus dem das Kind herauswächst. Die Strahlen über dessen Haupt gleichen Ähren; Ähren und Reben flankieren die Personen. Aus der rechten Seite des Kindes dringt ein Zweig hervor, dessen Blüte die „achteckigte Kirche" bildet.[45] Was in dem statischen Bild nicht wiederzugeben ist: „Die Jungfrau bewegte mit ihrer

[42] SW 14, II, S. 214, EA S. 232.

[43] aaO., S. 257, EA S. 275.

[44] Daraus erklärt sich ein Teil der Faszination, die die Nonne auf Brentano ausübte: er versuchte, an ihren Gesichten und Träumen selbst teilzuhaben, und die eifersüchtig behauptete Rolle des Schreibers soll ihm die ausschließliche Verkündigung „der vielleicht größten historischen und Allegorischen Seherin, die seit der Isis gelebt", sichern. In der Steinle empfohlenen Isis ist also auch eine Vorläuferin der Nonne gemeint. Das Zitat stammt aus Brentanos Dülmener Tagebuch (Tgb. II, 3. Fragment), angeführt bei Adam, S. 86. — Die Abbildung im „Leben Mariae" SW 14, II, S. 60, EA S. 66.

[45] SW 14, II, S. 232, EA S. 250.

rechten Hand Kelch, Kind und Hostie vor sich auflenkend, in die Kirche"[46] (Abb. 13). Dem hinter diesen Intentionen stehenden Ringen um einen geschichtlichen Zusammenhang entspringt die Wahl des Titelbildes, einer Wurzel-Jesse-Darstellung — nach alter Vorlage von Steinle geschnitten —, die ebenfalls wieder vom Autor, und zwar in der Form einer Vision der Nonne erläutert und theologisch kommentiert wird[47] (Abb. 14). Auf das Problem des Zusammenhanges, auf das organisch Auseinander-Hervorgehen, das sich gegenseitig Erhellen und die damit zu erreichende Wirkung und Veränderung des Lesers setzt Brentano alle Ausdrucksmittel an, sei es Sprache, Bild oder Musik, und diese Absicht ist dem Frühwerk wie dem Spätwerk, der dichterichen, schriftstellerischen und brieflichen Produktion gemeinsam.

Dies läßt sich auch am Gockelmärchen von 1838 zeigen. Der lithographierte Haupttitel dürfte nach einem erhaltenen Entwurf des Autors von Ludwig Emil Grimm ausgeführt worden sein (Abb. 15a und b), der Lithograph war — neben Maximiliane Pernelle — möglicherweise Kaspar Braun in München. Das Impressum verweist auf Strixners lithographische Anstalt; zwei der Bilder tragen den Druckvermerk Zachs.[48] Das Bildliche überwiegt hier offensichtlich das Sprachliche. Ein schmales Spruchband am oberen Bildrand nennt die drei Titelfiguren „Gockel, Hinkel, Gakeleja"; der Untertitel und die Verfasser-Angabe sind auf einen gotischen Baldachin, wie Gockel auf Abb. 1 des Märchens ihn ähnlich trägt, in knapper, aber die Textverhältnisse genau treffender Formulierung gesetzt: das Gockelmärchen von 1838 ist eine erweiternde Wiederaufnahme einer wohl zwanzig

[46] aaO., S. 233, EA S. 250 f.
[47] aaO., S. 64—66, EA S. 70 ff.
[48] Mallon Nr. 112. — Vgl. Christa Holst und Siegfried Sudhof, Die Lithographien zur ersten Ausgabe von Brentanos Märchen ‚Gockel, Hinkel, Gakeleja' (1838). Litwiss. Jb. N. F. 6, 1965, S. 140—154 und Abb. 5—7. — Aufschlußreiche Ergänzungen von Hyacinth Holland (?) in: Brentano und Edward von Steinle. Hist.-polit. Blätter 146, 1910, S. 279—295. — Holst-Sudhof schreiben den Entwurf (FDH 13398a XI a kl.) vermutungsweise Maximiliane Pernelle zu; von ihr sind keine vergleichbaren Zeichnungen erhalten. Die Technik des Entwurfs ähnelt jedoch den sicher von Brentano stammenden Skizzen z. B. in den Dülmener Aufzeichnungen (vgl. Adam, T. VIII), und die Buchstaben des Titels gleichen Brentanos lateinischer Handschrift. Wir halten es also für möglich, daß Brentano und eine andere Hand daran beteiligt sind. Da der Haupttitel — auf Grund der formalen und technischen Übereinstimmungen — mit den Hintergrundfiguren auf dem bekannten Brentano-Porträt von L. E. Grimm (1837) von diesem stammen dürfte, könnten Grimm oder M. Pernelle in Frage kommen. Vgl. Holst-Sudhof S. 149—152 und Abb. 6/7. Pernelles Zeichnung von der stigmatisierten Krescentia Niglutsch in Tscharens, die Brentano besaß, ist nicht erhalten. Vgl. Reinhard, S. 66. — Vgl. Ilse Bang, Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration. München 1944.

Jahre früheren Textstufe, die ihrerseits auf ein Märchen des Neapolitaners Basile um 1600 zurückgeht.[49] Der Baldachin überwölbt die schicksalhafte kleine Kunstfigur; und die nicht weniger fatale Charakterisierung: „keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur" — die der Erzähler von der Mutter Goethe gehört haben will — ist auf einem an die Rückwand genagelten, zerbrochenen Hufeisen angebracht.

Im Mittelgrund dominieren die beiden mythischen Tiere, Alektryo und Gallina, während Gackeleia[50] rechts unten einem Igel die Äpfel von den Stacheln nimmt. Auf dem flachen Pilz zwischen ihr und Kronovus liegen die Hälften von Brezel und Bubenschenkel, an denen sie sich wiedererkennen wollen. Die schöne Amey als die Ahnfrau des gräflichen Gockelgeschlechtes, deren Tagebuch dem Märchen beigegeben wird, dürfte in den bekrönten, weiblichen Figuren rechts und links unten zu erkennen sein. Bilder der Fortpflanzung, die teils als Volksbräuche, teils als Chiffren dichterischer Produktivität auch die Fabel und die Metaphorik des Märchens bestimmen, tauchen in dem aus dem Ei schlüpfenden Kind auf — damit an Marianne Jung, spätere von Willemer, als den dem Ei entsprungenen Harlekin erinnernd; ihr, als dem jetzigen Großmütterchen ist das Märchen gewidmet, ferner in den Säuglingen und den verschiedentlich verstreuten Vogelküken und Vogelnestern — etwa rechts und links oben, die von kletternden Knaben betrachtet werden, ein Motiv, das eine Lieblingsstrophe Brentanos verbildlicht.[51]

[49] Brentanos Handexemplar Basiles, das die Marburger Universitäts-Bibliothek (Inv.-Nr. XVI C 713[a]) 1853 auf der Versteigerung von Clemens und Christian Brentanos Büchern erwarb, wurde von Max Preitz (Brentanos Werke, Bd. 3, Leipzig-Wien 1914, S. 485) für die Entstehungsgeschichte der Märchen erstmals herangezogen. Auf der „Tavola" (d. h. dem Inhaltsverzeichnis) trug Brentano die deutschen Titel neben sechs der Titel Basiles mit Rötel ein; 18 andere — darunter „La Preta de lo Gallo" (nicht wie bei Preitz „Lo preto de lo gallo") und „Pinto Smanto" (nicht „Pintosmalto"), die den Stoff für das Gockelmärchen und „Komanditchen" enthalten — sind unterstrichen, offensichtlich um die künftige Bearbeitung anzudeuten. — Zu Brentanos Verhältnis zu Basile vgl. Leonello Vincenti, G. B. Basile und C. Brentano. Italien 2, H. 1, 1928, S. 1—10 (auch in: L. V., Alfieri e lo „Sturm und Drang". Firenze 1966, S. 1—20). — Margarete Wagner, C. Brentano und G. B. Basile. Essays on German language and literature in honor of Theodore B. Hewitt. Buffalo 1952, S. 57—70.

[50] So die Schreibung des Namens im Märchen selbst.

[51] Zur Deutung der „Zueignung" des Märchens vgl. Frühwald, aaO. — Die Strophe „Engel, die Gott zugesehn" entstammt dem Gedicht „Ihre Händchen pochten an", das zu den ersten Dülmener Gedichten von Anfang Oktober 1818 gehört; sie bildet einen gehaltlichen Schwerpunkt der Selbstdarstellung des Dichters, der sie deshalb öfter reproduziert. „Diesen Vers schreibt der arme Brentano in jedes Stammbuch", setzte der Autor 1841 unter den Eintrag in Justinus Kerners Album. Vgl. E. v. Niendorf, Aus der Gegenwart. Berlin 1844, S. 4. — Vgl. René Guignard, Chronologie des poésies de Cl. Brentano. Paris 1933, S. 89.

Ungleich ausgiebiger als die knappe Beschriftung veranschaulicht die — hier noch nicht ausgeschöpfte — Bildfülle des Titels, daß es sich bei diesem Buch um ein Hauptwerk handelt, in dem die Figuren eines dichterischen Lebens zur Chiffre eines Weltbildes vereinigt sind. Die Gattung Märchen entbindet die Phantasie und scheint sie vor dem Vorwurf der Selbstherrlichkeit und Hybris zu schützen. Aber gerade der Konflikt zwischen freier Erfindung und der Unterordnung unter eine außer-dichterische Autorität ist der eigentliche Impuls dieser vielberufenen, aber wenig gelesenen Dichtung. Jener Konflikt bildet zum einen unter der Chiffre der schönen Kunstfigur, zum andern unter der des körnersammelnden Bübleins Fabel, Darbietungsform und Metaphorik aus, er bildet das eigentliche Thema. Dies sei an zwei Lithographien aus dem Text erläutert. Die eine (Abb. 16) zeigt den Betrüger, der den Ring Salomonis der Gockel-Familie stahl und — nach Ausschaltung seiner zwei Kumpane, die rechts als Esel weiden — zum ersten Male sich als Pictus, Salzgraf von Orbis, Ruhe gönnt und in einem aktiv herbeigewünschten Traum von Psyche das „Traumbild" seines Lebens, d. h. seine Erhöhung zum gnädigen Herrn, als Wappen vorführen läßt.[52] Das Wappenschild des neuen Zustandes, gekrönt von einem millionenschweren Geldsack und geschmückt mit einem Spruchband, das Schillers ‚Ode an die Freude' abwandelt, zeigt nicht nur den Träumenden in der erträumten Rolle, sondern auch sein Konterfei, das am unteren Rand des Schildes der geflügelte Genius der Kunst malt, „denn ein anderer hätte es nie vermocht, einen so ursprünglichen Menschen aufzufassen."[53]

Der selbstherrlich herbeigeführte Traum führt zum Verlust des wunderkräftigen Ringes, der Träumende wird von Gackeleia ebenfalls in einen Esel verwandelt. Dadurch, daß der Ring Gackeleia die Fähigkeit verleiht, den Traum des Träumers zu sehen, ohne selbst zu träumen, wird sie belehrt; sie entsagt ihrem kindlichen Dasein, innerhalb dessen sie nach der Kunstfigur wie der Träumer nach der Realisation seiner Traumwelt verlangt. Traum und Kunstfigur bedeuten eine analoge Versuchung. Deshalb wünscht sich Gackeleia eine hinreichende Erwachsenheit, um nicht mehr durch die Puppe, d. h. die schöne Kunstfigur, in Versuchung geführt werden zu können. Die Satire auf die Kunst wird durch eine beigeordnete Figur im Traumschild verschärft: der Salzgraf blickt gönnerhaft auf einen hinab, der ihm sein Buch widmet; und das „Sinnbild der sternsehenden Wachsamkeit", „eine fette Gans vor seinen Füßen"[54] wiederholt die Satire auf die

[52] SW 12, II, S. 185.
[53] aaO., S. 186 f.
[54] aaO., S. 186.

philosophierenden Philister von 1811, zu denen jetzt freilich der Träumer und mit ihm der seiner Phantasie vertrauende Künstler gezählt wird.

Die letzten zwei Gesichtspunkte gehen über den auch hier detailliert schildernden und der Verbildlichung direkt vorarbeitenden Text hinaus, aber sie fügen sich in die Gesamtdeutung des Märchens ein. Dieses gipfelt in einer Szene, die auf der letzten der 14 Textillustrationen zusammengefaßt ist (Abb. 17).

In der Nacht vor ihrer Vermählung hat Amey, die rechts unten, einen Kranz windend, sitzt, einen Traum, in dem die Zeiten sich um sie drehen und in dem sie eine Jahrhunderte von Meilen lange Traumreise zum Erntekranz zurücklegen, ja sich selbst als beobachtende dritte Person im Traum konstatieren muß, ähnlich der Figuration auf dem Bild mit dem träumenden Salzgrafen.[55] In einem Ährenfeld finden sie den Thronstuhl St. Eduards, des letzten angelsächsischen Königs, in dessen Sitz der heilbringende „Schlummerstein Jakobs" eingelassen ist; aus dem Thronstuhl wächst eine „Mohnpflanze von Licht und acht Blumen". Die Reminiszenz an Runges Zeichnung „Die Nacht" liegt auf der Hand. „In der Mitte der Pflanze unter dem Monde saß die Nacht, eine liebe, mütterliche Frau, und ihr zur Rechten und Linken auf den acht Mohnblumen acht Sterne, als sinnende Knaben." Die Knaben singen: „O Stern und Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit",[56] welcher Zweizeiler in acht Stücken — gerade noch lesbar — in das Blattwerk der Mohnpflanze eingetragen ist. Vor dem Thron, auf einem Kinderstühlchen, schläft das Büblein, das hier am Ende seiner Buße angelangt ist. Denn mit Hilfe von Ameys Zauberring, dem Ring Salomonis, sind alle Weizenkörner, die das Büblein einst dem frommen Huhn zugunsten des Zauberhuhnes entwendet hatte, wieder gesammelt, ja die Körner wachsen so überwältigend reich und schnell, daß der Schnitter Tod, der von links sich an die Personen heranarbeitet, nicht mehr nachkommt: die Sammlung und das Wachstum sind stärker als die Zerstreuung und die Vernichtung, der Zusammenhang und die Fortpflanzung überwinden den trennenden, tötenden Schnitt. Die Pointe, die Brentano am Ende seiner Dichtungen liebt, besteht nicht nur darin, daß Amey sich vor dem Erwachen wünscht, der ganze Traum möge — kraft des Ringes — in ihrem Tagebuch stehen, das zu Füßen des Bübleins aufgeschlagen lehnt. Das Büblein setzt vielmehr das Tüpfelchen aufs i: es hat als letzte Handlung seines Daseins das Gedicht „Was reif in diesen Zeilen steht" ins Buch

[55] aaO., S. 327.
[56] aaO., S. 330.

geschrieben, und damit endigt das Tagebuch der Ahnfrau auch in seiner literarischen Form.[57]

Soweit die Beschreibung des Bildes; sie war ohne den Text nicht möglich, denn das Bild schließt sich so eng an diesen an, daß der Zusammenhang nicht gelöst werden kann. Die Beschreibung besteht in der Entzifferung, der verbalen Herstellung des diskursiven Zusammenhangs zwischen den Bildelementen; sie muß also der Deutung vorausgehen und wird zu deren Teil, immer in der Weise, daß Beschreibung und Deutung des Bildes auf den Text zurückgreifen müssen. Andererseits bedarf jede Deutung des Abstandes vom Gegenstand, und aus dem Abstand heraus fallen Motive und Strukturen, deren Unterschiede und Vergleichbarkeit ins Auge: Was auf dem Haupttitel als die Schrift und das Wort überwuchernde Fülle von Motiven und Gestalten, als ein den Anfang setzendes Füllhorn erschien, ist auf dem Blatt vom St.-Eduards-Stuhl eingeengt auf das den Schluß Bestimmende. Details wie der über der Lilie schwebende Engel — ein ebenfalls Runge entlehntes Motiv — und das mythische Hühnerpaar Alektryo und Gallina sind übernommen.

Die lückenlose und gehaltsgleiche Übersetzung aus einer Gattung in die andere, die Verwandlung der Abfolge bestimmter Geschehnisse in das Zugleich des Bildes zeitigt, dank der Qualität im Technischen, selbstständige Gebilde, die freilich dem Text, der Sprache ihr Dasein verdanken. Die Sprache aber besitzt ihrerseits eine Affinität, ja eine Neigung zum Schildern, einen Hang, die Gattungsgrenzen zu überschreiten; diese Neigung tritt um so nachhaltiger auf, je näher das Ende und Ziel der Kunst heranrückt, sei dies als Thema der Dichtung — wie hier im Tagebuch der Ahnfrau — oder als existentielles, hier auf den alternden Autor bezügliches Problem. Was man als romantisch beliebte Synästhesie bezeichnet, darf man auch unter diesem Aspekt betrachten.

Die Beschreibung des Bildes ging so ausschließlich aus dem Text hervor und jenes hing so nahtlos mit diesem zusammen, daß es ohne ihn nicht erläutert werden konnte. Ja der Text selbst wäre die angemessene Beschreibung, die sicherste Benennung des Zusammenhanges zwischen den Teilen des Bildes, und dieser Befund entspricht dem der Lithographie wie dem Märchen zugrunde liegenden Thema: nämlich der Aufhebung des Scheidenden, der Relativierung der Gattungen, dergestalt, daß die Gattungen nicht verschwinden, sondern kulminieren und so eine Komposition höheren Grades zustande kommen lassen, die die Teilkräfte auf ein Ganzes und Letztes ausrichtet und funktionalisiert.

[57] Vgl. Claudia Monica Rychner, Der alte Brentano. Eine Interpretation der „Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau". Winterthur 1956.

Mit dieser Folgerung haben wir die Beschreibung zur Deutung erweitert, die aus einer heuristischen Entfernung vom Gegenstand dessen Vergleichbarkeit mit dem früher Gesagten, aber auf den ersten Blick Unvereinbaren, erkennen läßt.

Sowenig sich die Philistersatire als freies, zweckentbundenes Spiel auswies, sowenig geht es hier um Ästhetik als eine für sich bestehende Kategorie. Die hier erörterten Bilder wie alle Gestaltungen unseres Autors sind Komponenten einer Resultante, die die Teilkräfte, unbeschadet ihrer gattungs- oder wertmäßigen Unterschiede, in einer aufs Überindividuelle strebenden Intention zusammenfaßt und eben diese als das eigentliche Problem und Thema erkennen läßt, wobei die Struktur vom Gegen-, Mit- und Durcheinander der Komponenten bestimmt wird.

Daß es sich hierbei nicht um Unabsichtlichkeiten, sondern um Strukturen handelt, ja daß diese bis zu einer detaillierten, wenn auch nach und nach formulierten Theorie erhellt wurden, soll abschließend an Äußerungen dargetan werden, die Brentano in seinen Briefen an Edward von Steinle einflocht. Diese Briefe sind häufig nach Frankfurt gerichtet, wo Steinle sich — mannigfacher Aufträge wegen — im Herbst 1839 mit seiner Familie niedergelassen hatte.[58] 1850 wurde er dann Professor der Historienmalerei am Städelschen Kunstinstitut, und die Fresken im Frankfurter Dom zählen neben denen im Kölner Dom und im Straßburger Münster zu seinen monumentalen Arbeiten.

Brentano und Steinle stießen im Sommer 1837 aufeinander — scheinbar zufällig, jedenfalls durch Guido Görres und die Münchner „Künstlergesellschaft zu den drei Schildern" vermittelt.[59] So kam auch — soweit sie nicht schon bestanden hatte — die Bekanntschaft mit dem Künstlerkreis um Brentano zustande, mit Kaulbach, Pocci, Overbeck, Cornelius, Schlotthauer, Kaspar Braun, Schwind, Führich, Kupelwieser, Maximiliane Pernelle, Fellner und Brentanos Schweizer Freundin Emilie Linder. Brentano fühlte sich bald zu dem damals 27jährigen, österreichisch-liebenswürdigen Maler aus Wien hingezogen, und die bis zu seinem Tod im Sommer 1842 andauernde, ja sich intensivierende Freundschaft zeitigte dichterische, bildend-künstlerische, aber auch kunsttheoretische Früchte.

Des Dichters lebensgeschichtliche Verhältnisse, seine Dichtungen und Schriften regten Steinle zu Bildern an. Des öfteren bestellte Brentano Illustrationen, z. B. zum „Marienleben"[60] oder zum „Leben Jesu"; wegen der

[58] Bw. 2, S. 29. [59] aaO., S. 5 ff.

[60] Diese entwarf Brentano z. T. selbst, vgl. Bw. 2, S. 14. — Zu dem Zusammenwirken der beiden vgl. Clemens Brentano und Edward von Steinle, hrsg. von Alexander von Bernus und Alfons M. von Steinle. Kempten-München 1909.

Rheinmärchen reiste er mit dem Maler im Herbst 1841 an den Rhein, um ihm die Sujets genau zu zeigen. Auch Gedichte verbildlichte Steinle, sei es als inhaltsgleiche Übersetzung wie beim Franziskus-Gedicht[61] oder bei der Stammbuch-Strophe „Engel, die Gott zugesehn",[62] sei es als allegorische Weiterbildung wie bei dem orakelartigen Spruch „Da du geboren wardst", zu der Brentano dann das Gedicht „Am Morgen an das Licht der Welt getreten" schrieb;[63] am weitesten vom Text entfernt sich wohl die Allegorie zu dem Zweizeiler „O Stern und Blume, Geist und Kleid".[64] Brentano teilte Steinle auch Stücke aus seinen Emmerick-Manuskripten mit — so die Legende von der hl. Ursula[65] — und nötigte ihn förmlich zur Komposition — wohl auch in der Absicht, sie auf diese Weise bekannt und wirksam zu machen. Auch ist in den Briefen von Entwürfen für Denkmäler die Rede, so für die Theologen Klee und Möhler.[66] Die meisten Anregungen verwirklichte Steinle erst nach Brentanos Tod, so die „Frau Loreley" (1864) fast alle Zeichnungen zu den Märchen, den Erzählungen und die sechs kolorierten Kartons (drei zu den „Rheinmärchen", je einen zu den „Wehmüllern", den „Romanzen vom Rosenkranz" und der „Chronika") für das Clemens-Zimmer im Guaitaschen Hause in Frankfurt a. M.[67] 1882 entwarf er sechs Zeichnungen zu einer Prachtausgabe der „Chronika eines fahrenden Schülers", deren 1. Fassung (aus den Jahren 1802—1806) eben veröffentlicht worden war.[68] Steinles Illustrationen geben das empfindsame Historisieren und die wehmütig-religiöse Attitüde des ersten Teiles der

[61] Guignard, S. 118, läßt das Gedicht sich an die Zeichnung anschließen; das ist insofern richtig, als diese vor dem Gedicht gefertigt scheint. Offensichtlich geht sie jedoch auf eine Anregung des Dichters zurück, den der Stoff beschäftigt hatte. Vgl. Bw. 2, S. 11, und die Abb. bei Bernus-Steinle, S. 30.

[62] Abb. bei Bernus-Steinle, S. 210. Vgl. hier Anm. 51.

[63] Abb. bei Bernus-Steinle, S. 26, die Erläuterungen S. 27 f.; der Wortlaut des Spruches weicht von Bw. 2, S. 7, ab, beide Abdrucke des Gedichtes (Bernus-Steinle, S. 27 und Bw. 2, 9) behalten in v. 5 den Lesefehler bei („brachten" statt wie in der Handschrift des GSA Weimar „trachten").

[64] Abb. Bernus-Steinle, S. 210.

[65] Bw. 2, S. 60.

[66] Bw. 2, S. 37 ff. Abb. bei Bernus-Steinle, S. 48.

[67] Der Karton zu den „Romanzen" kam ins Frankfurter Goethemuseum, die übrigen nach Schloß Albmegg in Niederösterreich; die „Frau Loreley" kam in die Münchener Schack-galerie. Diese und die anderen Bilder sind bei Bernus-Steinle und — vollständiger — im Corpus der Steinle-Bilder abgebildet (Edward von Steinle, Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen. Hrsg. durch A. M. von Steinle, Kempten-München 1910.

[68] Nach einer Abschrift von u. a. Emilie Brentano, die — wie schon bei den „Gesammelten Schriften" Brentanos — auch hier moralisierend geglättet hatte: die uneheliche Geburt der Hauptperson war getilgt. Der Erstdruck in: Stimmen aus Maria Laach 19 bzw. 20, 1880 bzw. 1881, S. 320—330, 472—487 bzw. 57—71, 183—198, mitgeteilt von Wilhelm Kreiten. Mallon Nr. 270 bzw. 273.

„Chronika" treffend wieder, nicht aber die — im Schlußteil — bis zum Selbstgenuß verfeinerten, in den Bildelementen an barocke Emblematik erinnernden Chiffren der Schwermut, die er offenbar nicht als künstlerischen Vorwurf empfand; in diesem Sinne ist auch sein Tadel des „Lebensbaumes" als „geschmacklos" und „barock" zu verstehen.[69] Die überreiche und doch mechanisch eintönige Typographie der Prachtausgabe liefert ein Beispiel für jenen neugotischen Romantizismus, dem Brentano mit seiner Vorliebe für nazarenische Kunst nahestand und den er durch seine Dichtung mit heraufgeführt hatte.

Doch zurück zu den gemeinsamen Jahren der beiden Künstler. Anläßlich des Planes, gemeinsam ein Gebetbuch herauszugeben, wofür Brentano seine reichen Sammlungen nützen sollte, spricht sich dieser heftig gegen die von Steinle vorgeschlagenen Randzeichnungen aus: sie seien „eine zerstreuende oder langweilende Bordüre" und „die Gedanken liefen" dann „immer auf den Bilderrand hinaus wie abirrende Schafe und schnupperten alle Figuren an, wie Räthsel, die sie leider meistens nicht lösen könnten." Dagegen erbittet Brentano für sein „Weihnachtslied" von Steinle „eine kindliche, reiche, historisch-mystische Rosen-Marianische Mutterseligkeit- und Schmerzlichkeits-Randzeichnung".[70] Hier geht es weniger um den konkreten, zu illustrierenden Text als um das Verhältnis von Sprache und Bild, das sich als ambivalent erweist. Die jeweilige Stimmung läßt — sachlich oder persönlich motiviert — einen für Brentanos Person wie Werk konstituierenden Zusammenhang erwünscht oder unerwünscht erscheinen: man denke an seinen Versuch, Runge zu Randzeichnungen für die „Romanzen vom Rosenkranz" zu gewinnen.

Inwiefern diese Ambivalenz über das Launenhafte hinausreicht und einer, die früheren Äußerungen und Hervorbringungen des Dichters erhellenden Kunsttheorie gleichläuft, sei an einigen Kernstellen seines Briefwechsels mit Steinle in den Jahren 1837—42 erörtert. Sie betreffen das Verhältnis des

[69] An Emilie Linder, Brentanos Altersfreundin, 19. August 1862, Bw. 2, S. 238. Vgl. Anm. 8. — E. Linder besaß mehrere Gemälde und Zeichnungen Steinles, die mit Brentanos Dichtung zusammenhängen. Ihre Sammlung, ja sogar deren Verteilung auf die Zimmer ihrer Münchener Wohnung am Karlsplatz Nr. 25, wo Brentano fast täglich aus- und einging, gehen aus ihrem Testament hervor, mit dem sie das ganze ihrer Heimatstadt Basel vermachte. Vgl. Konrad Escher, Die Emilie-Linder-Stiftung. Oeffentliche Kunstsammlung in Basel. LXII. Jahres-Bericht, N. F. VI, Basel 1910, S. 19-46. — Zum Problem der Schwermut vgl. Gustav Beckers, Brentanos Schwermut der Kulmination. In G. B., Versuche zur dichterischen Schaffensweise deutscher Romantiker. Acta Jutlandica. Publications of the University of Aarhus. Aarskrift for Aarhus Universitet 23, Suppl. Humanistik Serie 46, København 1961, S. 29—48.

[70] Bw. 2, S. 41, 28 und 7.

Künstlers zu Inspiration und Impuls einerseits und zur Tradition andererseits, ferner die Historizität der Kunst und die Struktur, die den genannten Beziehungen zugrunde liegt; dazu das Verhältnis von Ästhetik, Moral und Theologie und schließlich die Wirkung auf den Betrachter.

In dem Brief vom 27. Oktober 1837, mit dem Brentano sich für die erste, auf seine Anregung hin entstandene Zeichnung bedankt und in dem er sein hierauf geschriebenes Gedicht mitteilt,[71] geht der Dichter auf das Verhältnis des konkreten Kunstwerkes zum Vorhergewesenen ein. „In den Werken der bildenden Kunst ist weit mehr Fortpflanzung als Schöpferisches. Ein Künstler kann keine Form geben, von welcher er nicht wenigstens den Grundton aus jenen empfangen hat, welche ihm selbst ebenso unwillkürlich die Form gaben."[72] Das heißt, das sich unwillkürlich Fortpflanzende überwiegt das selbständig Erfundene, individuell Hinzukommende so sehr, daß, wenn die Tradition als die Fortpflanzung des schöpferischen Impulses, die Verbindung nach rückwärts, abbricht, der entscheidende Anstoß ausbleibt oder nicht mehr wirken kann.

Daß es hier um theologische Kategorien geht, zeigt die dialektische Fortsetzung des Gedankens: „Ich möchte einmal die Werke eines vollkommen schönen, frommen, dichterischen Künstlers sehen, der sich ganz auf sich selbst, ohne Meister, ohne Vorbilder, ohne alle Schule entwickelte; man würde ungemein viel aus ihm lernen können. Vielleicht aber ist kein solcher mehr möglich, denn seit Eva vom Baum der Erkenntnis aß, geht und kommt alle Form den Weg alles Fleisches; der aber ist verderbt und der Geist ist das Lebendigmachende, das Fleisch ist nichts nutze."[73]

Mit diesem seinem Topos vom verlorenen Paradies scheint Brentano den ersten Gedanken, daß in „den Werken der bildenden Kunst . . . weit mehr Fortpflanzung als Schöpferisches" sei, aufzuheben.[74] Genau genommen, spitzt er ihn nur zu: die Zwischenglieder zwischen Künstler und Impuls — als Geschichte und Entwicklung durch die Generationen hindurch — werden hinweggedacht. Die Zeit als Distanz soll zugunsten einer Unmittelbarkeit aufgehoben werden, die den Impuls und den, der den Impuls aufnimmt und realisiert, so eng aneinanderbringt, daß eine vorübergehende Identität erwogen werden muß. Entscheidend bei dieser Vorstellung ist die Kategorie Zeit und Zeitlichkeit; sie spielt auch im Hinblick auf die konkreten Gegenstände der bildenden Kunst eine Rolle: Die Allegorie, die eine Tugend

[71] Steinles „Allegorie auf Geburt und Tod" und Brentanos Gedicht „Am Morgen an das Licht der Welt getreten", vgl. Anm. 63.

[72] Bw. 2, S. 9.

[73] aaO., S. 9 f.

[74] aaO., S. 9.

„g u t gemalt“ personifiziert, sei den „gelungensten historischen Bildern“ vorzuziehen.[75] Die a-historische, allegorische Komposition, die das Darzustellende auf seine statische Urbildlichkeit konzentriert und so entrealisiert, entspricht als Genre einem Ideal künstlerischen Schaffens, das in der distanzlosen Beziehung zur Quelle des Schöpferischen besteht. Das Ergebnis dieses Verhältnisses ist das einzelne und selbständige Werk, letztlich das Produkt einer Einigung von Künstler und Schöpfer. Solange der Kontakt zwischen ihnen anhält und die Identifikation erneuert wird, werden Werke immer wieder produziert und solange währt die Kunst: „So bilden die Pulsschläge die Stetigkeit des Lebensstromes, die ununterbrochenen Punkte die Linie, die stete Wellenfolge den Fluß, das fortwährende Einanderergreifen das zusammenhaltende Einssein.“[76]

Das bedeutet: Das Leben wie die Kunst zielen auf eine Kontinuität ab, die durch die Fortpflanzung eines Impulses innerhalb eines Mediums oder aber dadurch entsteht, daß ein offenbar ständig wirkender Widerstand von einem immer wieder überwiegenden, aber auch immer wieder erlahmenden Antrieb überwunden wird. Nicht der durchgängige Zug bildet die Linie und die Zeichnung, sondern die „ununterbrochenen Punkte“; nicht der glatte Strom, sondern „die stete Wellenfolge“, das unablässige Auf und Ab bilden den Fluß; die Vereinigung mit dem Geliebten kommt nicht durch die bleibende Verschmelzung, sondern durch „das fortwährende Einanderergreifen“ als „das zusammenhaltende Einssein“ zustande. Die Kontinuität eines Phänomens wird so als eine Resultante aus zwei Komponenten, nämlich als eine Wirkung aus Kraft und Gegenkraft, von Antrieb und Hemmung, gesehen. Das Schöpferische wäre dann die Macht, die die fortdauernde Wirkung gegengerichteter Kräfte ermöglicht, und zwar so, daß keine von der anderen überwunden oder aufgehoben wird; vielmehr ist das Übergewicht der einen Kraft über die andere zeitlich begrenzt.

Es scheint, als wäre der Künstler selbst dann nur noch Medium des Schöpferischen, und tatsächlich trennt Brentano Werk und Person: „Die Schönheit der Formen in Kunstwerken ist höchst selten das Verdienst des Künstlers, noch deren Unschönheit seine Schuld.“[77] Die Leistung des Künstlers besteht darin, daß er sich zum Werkzeug eines überindividuellen, übermenschlichen Schaffensimpulses macht, den er um so reiner ins Werk setzt, je geläuterter er sich ihm darbietet, je mehr er von sich selbst absieht. Der unlautere Künstler wird den empfangenen Impuls verfälschen und statt „Naivetät und

[75] aaO., S. 65.
[76] aaO., S. 17.
[77] aaO., S. 9 f.

Wahrheit" „Schminke und Lüge" geben.[78] Die Möglichkeit, daß Kunst verderblich wirken kann, liegt also ausschließlich beim Künstler. Damit wird deutlich, daß die Kunsttheorie, die Brentano in der Korrespondenz mit Steinle entwickelt, der christlichen Lehre von der überwiegenden Schuld des Menschen am Bösen entspricht. Die Kunsttheorie ist die spekulative Parallele der Theologie.

Daß ihr die Vorstellung der punktuellen, immer wieder einsetzenden, impulsartigen Wirksamkeit des Schöpferischen zugrunde liegt, ist mehr als ein Aperçu. Diesem Grundgedanken entspricht die postulierte Wirkung auf den Betrachter. Die reinste Form der Reaktion auf ein Kunstwerk ist das Horchen auf die Wirkung im Betrachter selbst und die Reflexion auf deren Ursache. Das Werk wird zum Medium, das den schöpferischen Impuls weitergibt an den Betrachter, der durch Rührung oder Hingerissenheit um-, ja neugebildet wird und so die Fortpflanzung des Schöpferischen bewahrheitet.

Das Schöpferische selbst wird im Hinblick auf den Künstler und Dichter in ambivalenter Wirksamkeit erkannt und angestrebt: als ein Impuls, der sich von Werk zu Werk und Mensch zu Mensch durch die Geschichte hindurch fortpflanzt oder als unmittelbarer Kontakt mit dem Quellbereich. Entsprechend variiert die Wirkung der Kunst auf das Leben. — Damit stellt sich Brentano in eine zweifache kunsttheoretische Tradition, die sich hundert Jahre zuvor aufzuteilen begann, als die von England, Frankreich und Deutschland ausgehende Genielehre die Fragwürdigkeit und Begrenztheit von Regel und Schule in der Kunst erklärte, und die das vereinsamende, unmittelbare Verhältnis zum Schöpferischen, die Originalität, unter Berufung auf Sokrates, Homer und Shakespeare forderte.

Brentano hat hinsichtlich seiner Lebensspanne wie seiner Begabung an beidem teil, und der mitunter befremdliche Habitus kann nicht verdecken, daß er die Gegensätze in voller Bewußtheit in sich abzugleichen hatte, ja daß gerade dies sein kontinuierliches, die künstlerischen Gattungen zusammenfassendes Thema ist.[79]

[78] aaO., S. 9.

[79] Vgl. hierzu meine Habil.-Schrift: Homo poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Bad Homburg v. d. H. 1970.

Herr PREISENDANZ:

Ich glaube, wir haben Ihnen zu danken, Herr Gajek, daß Sie den Aspekt der Illustration zunächst einmal eingebracht haben in die Reihe unserer Aspekte, also die ganz unmittelbare Beziehung zwischen literarischem Text und Bildkunst eben im Falle der Illustration. Der sehr weite Horizont der noch möglichen Diskussion zeichnet sich ja schon dadurch ab, daß eben durch die Wahl Brentanos dieser Aspekt sich gabelt. Es ergibt sich ein individueller Aspekt, nämlich die Frage, wie durch eine ganz besondere, spezifische Phantasie sprachliche Vorstellungskraft überhaupt in Zeichnerisches, Malerisches umgesetzt werden kann und wie wir möglicherweise reagieren auf diese Umsetzung. Zweitens erscheint der ganz generelle Aspekt: Fug oder Unfug der Illustration überhaupt. Mitrischewski hat einmal sehr apodiktisch gesagt: alle Illustration als solche ist schlecht, auch wenn sie als Kunstwerk gut sein mag, aber in der Funktion als Illustration von poetischen Werken ist sie schlecht. Das ist eine These, glaube ich, über die man sprechen kann.

Herr SCHMOLL:

Als Kunsthistoriker hat mich Herrn Gajeks neue Deutung und Analyse dieser Illustrationen sehr interessiert! Man fragt sich natürlich gleich: romantische Kunst? Eigentlich sind wir dabei, uns durchzuringen zu der Feststellung, daß es eigentlich kein echtes Äquivalent zur romantischen Dichtung gibt in der Bildenden Kunst. Was wir als ‚romantisch' bezeichnen, betrifft etwas, das in erster Linie den Inhalt angeht, gewisse Stimmungen und Gesinnungen. Aber die rein bildnerischen Mittel sind keine eigentlich romantischen. Die Umrißzeichnung ist klassizistischer Herkunft. Die Plastik und Körperhaftigkeit ist klassizistischer Herkunft. Die Symmetrie in Runges Komposition, die Sie hier gespiegelt sahen bei einigen der Titelblätter, ist klassizistischer Struktur. Caspar David Friedrichs Werk ist primär, in der zeichnerischen Anlage, in der zeichnerischen Struktur, in der Komposition, in der Betonung der Orthogonalen usw. klassizistisch. Das Romantische ist ein gleichsam dazutretender Stimmungs-, Gesinnungs- und Inhaltswert, und insofern würde ich also zunächst, um es einmal scharf zu formulieren, sagen: es gibt eigentlich keine romantische Kunst! Das Nazarenertum ist ja auch nur eine Variante des Klassizistisch-Romantischen mit neuem religiösem Inhalt.

PAUL BÖCKMANN

Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik

Das Verfahren der Künste, wie es sich in unserem Jahrhundert immer entschiedener durchgesetzt hat, bereitet dem Verständnis besondere Schwierigkeiten, weil es auf die Prinzipien der Naturnachahmung mehr oder minder verzichtet und die Ordnungskategorien der Wirklichkeitserkenntnis, die Prinzipien der Kausalität, Finalität und Moralität zu mißachten scheint. Das dem Menschen naheliegende Interesse an bestimmten Charakteren und ihren Handlungen sieht sich vor den Werken der Moderne ebenso enttäuscht wie das Verlangen nach übersehbaren raum-zeitlichen Zuordnungen. Damit haben die traditionellen ästhetischen Maßstäbe ihre Geltung weitgehend verloren, auch die vertrauten Abgrenzungen der Künste gegeneinander, vor allem die zwischen Dichtung und bildender Kunst. So mag es erhellend sein, die alten Unterscheidungen auf ihren Sinn und ihre Voraussetzungen hin zu befragen und die ihnen zugehörige Problematik zu erläutern. Lessings Erörterungen über die Darstellung des Schmerzes in der Laokoongruppe bieten einen geeigneten Ansatzpunkt, um die Positionen der klassischen Ästhetik einzugrenzen, aber auch um die seit Friedrich Schlegel sichtbare Gegenposition einer „charakteristischen" Kunst zu kennzeichnen. In welcher Weise beide Positionen später im 19. Jahrhundert miteinander streiten oder um einen Ausgleich ringen, ließe sich vor allem von den Erörterungen über den Roman und dem Verlangen nach epischer Objektivität aus erörtern, würde aber eine eigene Behandlung nötig machen. Wir wollen nur im Blick behalten, daß die Auflösung der klassischen Ästhetik und Poetik in dem Maße sichtbar bleibt, wie die subjektiven Integrationsformen des Humors, der Ironie, der Parodie und Groteske sich gegenüber den alten Gattungsformen durchsetzen.

Die folgenden Erörterungen zu dem Problem der Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und Literatur im 19. Jahrhundert wollen nur einen Rahmen abstecken, für den das Bild selbst noch zu entwerfen wäre. Aber die zu klärenden Fragen sind ohne eine Rückbeziehung auf die ästhetische Diskussion des 18. Jahrhunderts kaum zu beantworten.

Th. A. Meyer in seinem Buch „Das Stilgesetz des Poesie" (1901) kennzeichnet das von Lessing erörterte Laokoon-Problem folgendermaßen: „Aus der Verschiedenheit der Darstellungsmittel [soll] die Verschiedenheit des Stils der Poesie von dem der Anschauungskünste"[1] abzuleiten sein. Oder wie Meyer auch sagt: „Seit Lessings Laokoon ist es ein unbestrittener Satz der Ästhetik, daß der Stil jeder Kunst durch die Natur ihres Darstellungsmittels bedingt ist. Alle Künste haben ein und dasselbe Ziel: sie sollen das Schöne ... schaffen; aber welche Seiten sie an ihm herausgreifen . . ., das ist vom Darstellungsmittel abhängig: in ihm haben Umfang und Stoff, wie die besondere Darstellungsart jeder Kunst ihren Grund." So habe Lessing „die Grenzen zwischen Malerei und Poesie gezogen" und „den Blick aufgethan für den Unterschied der bildenden Künste und einer Kunst, deren Mittel die Rede ist".[2] Mir scheint überlegenswert, ob oder wie weit wir noch bereit sind, Lessings Thesen als einen „unbestrittenen Satz der Ästhetik" hinzunehmen oder ob zu diesen Grenzziehungen Voraussetzungen gehören, die durch die weitere Entwicklung der Künste wie des Kunstverständnisses in Frage gestellt oder auch nur bei Seite geschoben sind. Es bleibt wohl festzuhalten, daß die Künste jeweils auf die ihnen eigenen Darstellungsmittel angewiesen sind und insofern sich voneinander unterscheiden. Aber es ist doch fraglich geblieben, ob damit schon der Stil der einzelnen Künste festgelegt ist oder ob die vorgenommene Abgrenzung zwischen Malerei und Dichtung nur so lange gilt, als sie das von Lessing gekennzeichnete gemeinsame Ziel verfolgen.

Wie Th. A. Meyer sagt, besteht dieses Ziel darin, das Schöne zu schaffen. Sobald aber diese Rückbeziehung aller Künste auf das Schöne ihre Eindeutigkeit verliert oder grundsätzlicher in Frage gestellt wird, muß die an dieser Zielsetzung orientierte Grenzziehung ihre Bedeutung verlieren. Es muß sich dann das Stilproblem eigentümlich verlagern, sofern es nicht mehr um den vermeintlich jeder einzelnen Kunst eigenen, von anderen Künsten sie unterscheidenden Stil ginge, sondern um den Stilwandel innerhalb der Künste und ihr wechselndes Verhältnis zueinander. In den Künsten begegnen sich die verschiedenen Stilphasen, als Personalstile, Gattungsstile, Epochenstile, ohne daß darum die Künste untereinander schon vergleichbar oder gegeneinander abgrenzbar wären. Wir müssen also klären, in welchem Sinn für Lessing alle Künste auf das gemeinsame Ziel des Schönen gerichtet sind, wenn sie doch zugleich ihrem eigenen Stilgesetz folgen. Wir werden weiter fragen, in welchem Sinne diese Voraussetzungen fraglich werden konnten und

[1] Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, Vorrede S. V
[2] Ebenda, S. 1

orientieren uns dafür an Friedrich Schlegel oder auch Nietzsche. Es sollte dadurch deutlicher werden, warum der Stilwandel und die Stilgegensätze zum Leben der Künste dazugehören und wie sich im 19. Jahrhundert ein Stilumbruch anbahnt, der durch die heutige, ungegenständliche Kunst voll wirksam geworden ist. Lessings Lösung des Laokoonproblems würde nicht mehr als unbestrittener Satz der Ästhetik gelten können, sondern einem bestimmten Epochenstil entsprechen, für den die Einheit von Naturwahrheit und Kunstschönheit ein anerkanntes Postulat bildete. Die Darstellungsmittel würden nicht von sich aus den Stil der Einzelkünste bestimmen, sondern umgekehrt würde der konkrete Stilwille eines Künstlers oder einer Epoche erst den Darstellungsmitteln besondere Aufgaben zumuten und ihnen eine Darstellungsfunktion geben.

Für Lessing ging es darum, die Aufgabe der bildenden Künste von derjenigen der Poesie zu sondern und ihre verschiedenen Verfahrungsweisen zu klären. Er möchte im Rückgang auf die antiken Vorbilder — im Hinblick auf die Darstellungen des Schmerzes und des Leidens in der Laokoon-Gruppe und im Philoktet des Sophokles wie bei Homer und Vergil — und durch deren Interpretation die Verschiedenheit der Künste herausarbeiten. Im Gegensatz zu Winckelmann, der an der Laokoon-Gruppe das Stilgesetz der griechischen Kunst als „edle Einfalt" und „stille Größe" erläuterte, in den ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst' von 1756, verstand Lessing die Verhaltenheit der Darstellung als eine nur der Plastik und nicht der Dichtung zugehörige Bezeugung der Schönheit des Werkes. Von den verschiedenen Darstellungsmitteln ausgehend, kommt er im Kap. VI der Laokoon-Abhandlung zu charakteristischen Unterscheidungen: die Malerei braucht „Figuren und Farben in dem Raume", die Dichtung „artikulierte Töne in der Zeit". Da der dargestellte Gegenstand den Darstellungsmitteln entsprechen muß, „sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei",[3] während die Poesie Handlungen braucht. Weil aber Handlungen und Körper aufeinander verweisen und immer zugleich begegnen, muß die Malerei den „prägnantesten Augenblick" wählen, jenen Augenblick, in dem der Körper Handlungen, das heißt, das „Vorhergehende und Folgende" seines Zustands, erkennen läßt. Umgekehrt kann die Poesie zwar auch Körper schildern, aber immer „nur andeutungsweise durch Handlungen",[4] indem sie sie in Tätigkeit setzt oder auf ihre Wirkung verweist. So ergibt sich die

[3] Gotthold Ephraim Lessing, Werke in 25 Teilen, hrsg. von Julius Petersen u. Waldemar Olshausen, Bd. 4, Laokoon, hrsg. von Fritz Budde u. Walther Riezler, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J., S. 360.

[4] Ebenda, S. 361

These: „die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers".[5] Diese Gedanken sind so einleuchtend formuliert, daß sie als Grundvoraussetzungen des künstlerischen Schaffens gelten konnten.

Aber es bleibt zu beachten, in welchem Sinn Lessing die Begriffe „Körper" und „Handlungen" in Raum und Zeit verstanden hat. Seine Aufstellungen gewinnen ihre Schlüssigkeit erst im Hinblick auf den Menschen als dem gemeinsamen Thema aller Künste. Immer ist in seinen Erörterungen das Bewußtsein wach, daß die Kunst nur dadurch Geltung besitzt, daß sie ein Bild des Menschen zu geben weiß. Allen Trennungen und Unterscheidungen zwischen Malerei und Dichtung liegt die Überzeugung voraus, daß sie eine gemeinsame Aufgabe je nach der Eigenart ihrer Darstellungsmittel zu bewältigen haben, daß sie durch Körper oder Handlungen die dem Menschen zugehörigen Möglichkeiten vergegenwärtigen, so daß die Kunst dem Humanitätsideal zugeordnet bleibt. Dieser Glaube an den Menschen gibt den Unterscheidungen erst ihr Gewicht.

Wenn Lessing die Frage erörtert, warum Laokoon in der Plastik völlig nackend erscheint, während Vergil ihn in seinem priesterlichen Ornat schildert, verweist er zwar wieder auf die den Künsten eigenen Darstellungsmittel, aber zugleich auf den menschlichen Körper als eine höchste Form der Schönheit, die dem Plastiker wichtiger sein muß als die täuschende Nachahmung der Kleider. Er fragt: „Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? . . . Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen?"[6] Es kommt Lessing nicht einfach auf Körper und Handlungen an, sondern auf einen bedeutsamen Körper, auf die höchste Form des „organisierten Körpers", den Menschen. Denn nur dieser, als Werk der ewigen Weisheit, besitzt die Schönheit, die darstellungswürdig ist. Das Verlangen nach Schönheit ist also identisch mit dem Verlangen nach der beispielhaften ‚menschlichen Form', die die bildende Kunst mit anderen Mitteln zur Geltung bringt als die Dichtung, für die selbst noch die Kleidung zu einem Mittel werden kann, um menschliche Handlungen einprägsam zu machen.

Denn dem Dichter geht es nicht um die körperliche Schönheit, sondern um diejenigen Handlungen des Menschen, die von seinen Gesinnungen zeugen und in denen er sich als „tragischer Held" bewährt. In dem Charakter, der seine Schmerzen äußert und doch handelt, begegnen sich Natur und Freiheit, wie es bei Philoktet der Fall ist: „Die Klagen sind eines Menschen,

[5] Ebenda, S. 371
[6] Ebenda, S. 322

aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Es ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann."[7] Die Schönheit der menschlichen Form und die Größe des menschlichen Helden werden von Lessing ausdrücklich als die höchsten Gehalte des Lebens herausgehoben und als die Themen bezeichnet, die die Künste mit den ihnen eigenen Mitteln darstellen sollen. Die Relation von Mensch und Natur erläutert die Relation von Naturwahrheit und Kunstschönheit im Sinne einer Humanitas, die durch die Darstellung von Körpern und Handlungen sich ihrer eigenen Möglichkeiten versichert. Im ‚Laokoon' geht es also nicht einfach um eine zeitlose Stilgesetzlichkeit der Künste, sondern um die Rechtfertigung eines neu heraufkommenden Kunstideals, um die Begründung der klassischen Symbolform der Goethezeit, die den Klassizismus in Dichtung und bildender Kunst rechtfertigte und einem eigenen Stilwillen die Richtung wies.

Aus diesem Stilwillen ergibt sich bei Lessing die Ablehnung all derjenigen Kunstformen, die nicht im erstrebten Sinn den Menschen zum Maßstab ihrer Darstellung machen. Das prägt sich nicht nur in der Verurteilung der Allegorie oder den Vorwürfen gegen Albrecht von Hallers Naturmetaphorik aus, sondern vor allem in der Auseinandersetzung mit einer religiös gebundenen Kunst. Jede Besinnung auf das vielgestaltige Leben der Künste führt ja notwendigerweise zu der Beobachtung, daß dem künstlerischen Schaffen im Zusammenhang des sozialen und kulturellen Lebens eine wechselnde Funktion zufällt und es immer neu vor die Aufgabe gestellt ist, die ihm jeweils offenstehenden Darstellungsmöglichkeiten zu entdecken und zu entwickeln. Die Wandlungen der Künste stehen in einer — freilich sehr komplexen — Beziehung zu den Wandlungen des Vorstellungslebens, sofern sie es auf seine menschliche Wahrheit hin erproben. Erst dadurch entsteht die Vielfalt der Stilformen, deren geschichtliche Erforschung oder auch nur Beachtung Lessing sehr fern lag. So vermag er auch der religiös gebundenen Kunst kein Eigenrecht zuzugestehen; deren funktionale Beziehung auf den Glauben versteht er als „äußerlichen Zwang",[8] der die Freiheit des Künstlers beschränkt. Er möchte nur diejenigen Werke als Kunstwerke anerkennen, in denen die Kunst „um ihrer selbst willen" gearbeitet hat. Er wünscht, „daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran

[7] Ebenda, S. 313
[8] Ebenda, S. 339

sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil" — wie er sagt — „die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe."[9] Lessing vertritt damit gewiß noch nicht eine abgelöste artistische, formalästhetische Anschauung, sondern dringt auf eine Kunst, in der nichts gilt als eine lebensimmanente Darstellung des Menschen, seiner schönen Gestalt und seines menschlichen Handelns. Das Verlangen nach einer „Kunst um ihrer selbst willen" richtet sich nur wieder auf die Schönheit, als dem eigentlichen Ziel der Künste im Zeichen eines klassischen Kunstideals, das den Menschen zu sich selbst zu führen verspricht.

Zu dieser Kunstgesinnung gehört auch die Forderung nach einer möglichst vollständigen Illusion; die Darstellungsmittel der jeweiligen Kunst sollen Körper und Handlungen derart vergegenwärtigen, daß der Aufnehmende nur sich selbst und seiner Welt zu begegnen glaubt. „Der Poet will nicht bloß verständlich werden. . . .; sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören."[10] Dem entspricht es, daß Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie auf eine strenge Kausalmotivation und damit auf die Wahrscheinlichkeit der Handlungsverwicklungen dringt, weil nur so das Mitleiden gewährleistet sei, das als Wirkung der Tragödie erwartet wird. Weil die Kunst sich einzig und allein auf den handelnden und leidenden Menschen richtet, auf seinen Zusammenhang mit der Natur, muß sie den Kategorien der Welterkenntnis, der Kausalität, Finalität und Moralität, entsprechen und sich unmittelbar an die Mitempfindung richten und die Täuschung bewirken, die alle Vermittlungen vergessen läßt. In solchem Sinn betont Lessing die Selbstgenügsamkeit der Künste und der durch sie geweckten Illusion.

Diese Thesen Lessings über die „Grenzen der Poesie und Malerei" hängen also nicht nur von den Darstellungsmitteln der einzelnen Künste ab, sondern verweisen auf ein gemeinsames Ziel aller Künste, auf das Schöne, das im menschlichen Körper plastisch anschaubar und in den Handlungen des menschlichen Helden dichterisch darstellbar ist. Die Frage nach den Stilgesetzen der Künste mußte in dem Augenblick sich in neuer Weise stellen, als diese Zielsetzung nicht mehr als gültig hingenommen wurde. Das geschah schon in der Generation der deutschen Romantik und im besonderen durch

[9] Ebenda, S. 339 f.
[10] Ebenda, S. 366

Friedrich Schlegel. Die üblich gewordene Gegenüberstellung von Klassik und Romantik verdeckt nur zu leicht den konkreten Ansatzpunkt einer Kontroverse, die sich aus den ästhetischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts über die Aufgaben der Kunst ergab. Sobald das Prinzip des Schönen in Frage gezogen wurde, mußten nicht nur die traditionellen Gattungslehren, sondern auch Lessings Unterscheidungen zwischen bildender Kunst und Dichtung ihre Bedeutung verlieren. Dabei waren zwei Argumente bestimmend. Sofern die von der Kunst erstrebte Schönheit auf die Natur bezogen bleibt, stellt sich die Frage, ob denn diese Natur als eine vertraute Ordnung zugänglich ist oder ob das menschliche Bewußtsein sie sich nur in einem unendlichen Prozeß zuordnen kann. Das ist Schlegels Ansatzpunkt. Späterhin bei Nietzsche begegnet die weitere Frage, ob denn diese in der Kunst gesuchte Schönheit nicht ein Trugbild bleibt, das der Mensch vor die Schrecken des Daseins stellt, um sich das Leben erträglich zu machen. Das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik wird dadurch wesentlicher als das zur bildenden Kunst.

Friedrich Schlegels Vater Johann Adolf Schlegel hatte als Gottsched-Schüler 1751 die Kunstlehre Batteux's: „Les beaux arts réduits à un même principe" übersetzt, eine Schrift, die die Kunst als Nachahmung der schönen Natur verstand. Er hatte seinerseits bereits an diesem Prinzip Kritik zu üben gesucht, indem er die Kunst als „sinnlichen Ausdruck der innern Empfindung", als „Schöpfung der sinnlichen Einbildungskraft" erläuterte; so wurde ihm die Nachahmung der schönen Natur aus einem Zweck zum Mittel der Kunst.[11] Für den Sohn wurde es darüber hinaus von früh an zum vordringlichen Problem, daß die moderne, nachantike Kunst sich gerade nicht aus dem Prinzip der Schönheit ableiten lasse. So sagt er: „Analysirt die Absicht des Künstlers . . ., analysirt die Urtheile der Kenner und die Entscheidungen des Publikums! Beynahe überall werdet Ihr eher jedes andre Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Massstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden; nur nicht das S c h ö n e. Dieses ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des H ä s s l i c h e n sind."[12] Diese Ablehnung des von Batteux vertretenen Prinzips der Schönheit führt vor die grundsätzliche Frage, ob sich die Kunst überhaupt und die der Moderne im besonderen von einem absoluten Schönheitsideal her begründen läßt, oder ob nicht das Häßliche

[11] Vgl. Hermann Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Dritter Theil: Die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert, Zweites Buch, Zweite Aufl., Braunschweig 1872, S. 90 ff.

[12] Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, hrsg. und eingel. von Paul Hankamer, Godesberg 1947, S. 47

für sie ebenso wichtig ist. „Das Hässliche ist ihr oft in ihrer Vollendung unentbehrlich.“[13] Man wird Shakespeare nicht gerecht werden können, wenn man bei ihm nur „schöne Natur“ suchen wollte: „Wer seine Poesie als schöne Kunst beurteilt, der geräth nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt, je besser er den Dichter kennt. Wie die Natur Schönes und Hässliches durch einander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, so auch Shakespear . . ; nie bestimmt Schönheit die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von hässlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel eines andern Zwecks; sie dienen dem charakteristischen oder philosophischen Interesse.“[14] Man spürt, wie sehr solche Sätze noch aus der Auseinandersetzung mit der formalen Regelpoetik der Aufklärung erwachsen sind, aber auch Lessings Position in Frage stellen. Die Kunst läßt sich nicht von einer schönen Natur her rechtfertigen, sondern nur aus einer individuellen Empfindung, die das Schöne wie das Häßliche in einen charakteristischen Ausdruck verwandelt und sich einer in sich widerspruchsvollen Natur zugehörig weiß. So wird man Schlegels Bemühungen um so besser verstehen, je mehr man seine kritische Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts im Auge behält. Nachahmung der Natur, Nachahmung der Alten, Erfindungsfreiheit des Witzes als Wechselverhältnis von Scharfsinn und Einbildungskraft, von Reflexion und Phantasie, all diese Themen der ästhetischen Diskussion wirken bei ihm weiter und lassen ihn nach einem gerechteren Ausgleich von Kunst und Wissenschaft, Imagination und Bewußtheit, Originalität und Objektivität suchen.

Wie sehr sich die Blickrichtungen und Fragestellungen ändern, lassen schon die aphoristischen Aufzeichnungen in den Notizbüchern erkennen, die Schlegel seit 1797 führte, jenen Materialsammlungen für die späteren Arbeiten.[15] Hier finden sich Formulierungen, die schlaglichtartig die literarischen Wandlungen erhellen und eine neue Bewußtseinslage ankündigen, eine gesteigerte Wachheit für die Aufgaben und Möglichkeiten des modernen Dichters. Da heißt es 1797: „Nicht ein einzelnes Werk von Goethe ists, worauf es mir ankömmt, sondern Goethe selbst, er ganz. An manchen Werken mag sehr wenig sein, und ich verarge es niemand, so zu denken. Aber allerdings ist auch in dem kleinsten Goethe noch Goethe, einzig unverkennbar.“[16] Hier spricht nicht ein psychologisch-biographisches Interesse, das sich

[13] Ebenda, S. 72

[14] Ebenda, S. 80 f.

[15] Friedrich Schlegel, Literary Notebooks, 1797-1801, hrsg. von Hans Eichner, London 1957

[16] Friedrich Schlegel, Literary Notebooks, a.a.O., S. 31, Nr. 134

für den Menschen mehr als für seine Werke interessiert, sondern das Phänomen der Kunst und die Fragen der Poetik rücken in ein neues Licht. Das Werk interessiert nicht als objektive Kunstleistung, sondern im Hinblick auf die ihm zugehörige individuelle Stilform. Damit ist nicht nur die Spiegelung der Subjektivität in den Kunstäußerungen gemeint, sondern eine Formqualität, die die üblichen Gattungslehren und Handbücher der Stilistik nicht beachten. Manche Werke Goethes mögen nur beiläufig entstandene „kleinste Werke" sein, die für sich genommen wenig bedeuten. Und doch haben sie Anteil an seinem Gesamtwerk und besitzen dadurch ihre besondere, unverlierbare Qualität, sind sie „einzig", unverkennbar. Das ihnen zugehörige „Goethesche" Gepräge ist ihre eigentliche Stilqualität, die ihnen erst Bedeutung gibt. Sofern in ihnen der Goethesche Ton mitklingt, haben sie mehr künstlerisches Gewicht als kunstvollere, gedankenreichere Gebilde. Die Leistung, auf die es ankommt, besteht also nicht darin, ein Gedicht regelgerecht zu schreiben, sondern die eigene Existenz im Werk zu verwirklichen. Die Subjektivität wird als das entscheidende Stilprinzip herausgehoben; die Form gewinnt ihr Leben erst als eine individuell bestimmte Form, an der jedes Werkstück Anteil hat. Damit eröffnet diese Bemerkung einen Fragenkreis, der vor der sogenannten romantischen Generation kaum beachtet wurde. Es geht ihr nicht um Gattungsregeln, nicht um die Naturnachahmung, nicht um die Wirkung des Kunstwerks oder seine bildende Funktion, sondern um die individuelle Äußerungsweise im Werk, um die Sprachwerdung der Subjektivität.

So kann nun Schlegel die überkommenen Kunstlehren weitgehend in Frage stellen oder ihnen eine neue Wendung geben. Er sagt: „Die Kritiker reden immer von R e g e l n , aber wo sind denn die Regeln, die wirklich poetisch, nicht bloß gr[ammatisch], metr[isch], log[isch], oder für alle Kunstwerke geltend wären?"[17] Die Regeln mögen nützliche Kategorien der Sprachbehandlung, des Versbaus, der Gedanken- und Handlungsführung anbieten; aber sie haben mit dem eigentlich Poetischen noch nichts zu tun, mit der alle Einzelheiten integrierenden Tonlage. So kann es dann heißen: „Nicht die Kunst, sondern der musikalische Enthusiasmus macht den Künstler."[18] Es handelt sich nicht darum, ein faktisch Gegebenes, einen Stoff oder ein Problem so zu behandeln, wie es die Gattungslehren fordern, sondern die individuelle Produktivität musikalisch zu variieren. Damit verschiebt sich das Verhältnis zu den traditionellen Dichtungsformen. Es interessieren nicht das Epos oder Drama mit ihren Baugesetzen, sondern das Epische oder das Lyrische als individuelle Integrationsweisen: „Es giebt eine ep[ische],

[17] Ebenda, S. 44, Nr. 286
[18] Ebenda, S. 23, Nr. 36

lyr[ische], dr[amatische] F o r m ohne den Geist der alten Dichtarten dieses Nahmens, aber von bestimmtem und ewigem Unterschied."[19] Diese lyrische oder epische Form ergibt sich aus dem Verhältnis von Subjektivität und Objektivität, also aus einer Lebenseinstellung, die sich in einem individuellen Stil ausprägt: „Als F o r m hat die ep[ische] offenbar den Vorzug. Sie ist subjectiv-objectiv. — Die lyrische ist bloß s u b j e c t i v , die d r a m a t i s c h e bloß o b j e c t i v."[20] Die Blickrichtung hat sich völlig verschoben, sofern an den Gattungen nur noch das sie bestimmende Subjekt-Objekt-Verhältnis wichtig ist. So können alle Dichtungsformen auf individuelle Äußerungsformen zurückbezogen werden: „Alle F o r m e n , auch die seltsamsten müssen w i e d e r k o m m e n und eine n e u e B e d e u t u n g erhalten."[21] Was früher als objektive Bau- und Gattungsform hingenommen wurde, kennzeichnet nun Einstellungen und Stimmungslagen des Menschen, wird als lyrischer, epischer, dramatischer Grundcharakter wirksam. Der Begriff einer „modernen" Poesie im Gegensatz zu der der Alten wird wichtig und fruchtbar, weil erst die „Modernen" in der Subjektivität des Werkes eine auszeichnende Formqualität entdecken: „Sinn für poetische Individualität hat man (erst) aus den Modernen. *Absolute* Kr[itik] lernt man nur aus den Alten."[22] Ein solcher Satz erläutert den Unterschied zwischen den Alten und Modernen nur im Hinblick auf die Subjektivierung einer ursprünglich als objektiv gültig anerkannten Formenwelt. So heißt es dann: „Die modernen Classiker sind nicht nach D i c h t a r t e n zu verzeichnen."[23] Die Frage nach der Form erhält einen völlig veränderten Sinn; sie richtet sich nicht mehr auf das formaltechnische Problem der Herstellung von Kunstwerken, aber auch nicht auf die Grenzziehung zwischen den verschiedenen Künsten, sondern auf den Zusammenhang von Geist und Sprache, auf die formschaffende Produktivität des Künstlers. Er hat nicht eine vorgegebene Natur wiederzugeben, sondern die verborgene Natur im produktiven Zugriff zu entdecken.

Damit wird der moderne Künstler im Sinne Schillers als ein sentimentalischer verstanden, der die Natur sucht. Schlegel benutzt den Begriff Schillers und bezeichnet mit dem „Sentimentalischen" die in immer neuen Formen begegnende Subjektivierung des poetischen Weltverhältnisses. Der Dichter richtet sich auf einen verlorenen oder wieder zu gewinnenden Zustand und verhält sich insofern sowohl progressiv wie regressiv. „S e n t i m e n t a l

[19] Ebenda, S. 47 f., Nr. 322
[20] Ebenda, S. 48, Nr. 322
[21] Ebenda, S. 50, Nr. 342
[22] Ebenda, S. 37, Nr. 199
[23] Ebenda, S. 34, Nr. 174

ist eine Gattung von großem Umfang; alle progressive P[oesie] die regressiv ist ... Wie verschieden ist aber noch die mystische Sentimentalität des Dante, die romantische des Tasso und Petrarca, die rhetorische von Rousseau und Schiller, die idyllische des Guarini, die satirische und elegische des Klopstock, die absolute von Shakespeare."[24] Als Gattung wird hier nicht mehr eine bestimmte Dichtungsform angesehen, sondern eine Grundeinstellung, die als integrierende Kraft die gesamte Äußerungsweise des Werkes beherrscht. Im gleichen Sinne, wie man von einer epischen oder lyrischen Haltung sprechen kann, wird nun von einer sentimentalischen gesprochen. Und dieses Sentimentale begegnet wieder in ganz verschiedenen Tonlagen als das Mystische, Romantische, Rhetorische, Idyllische, Satirische oder Elegische. Es sind damit Erscheinungsweisen eines Absoluten gemeint, das sich nur in besonderen Brechungsverhältnissen darbieten läßt.

Der Unterschied zwischen den Alten und Modernen weist demnach auf ein verändertes Naturverhältnis zurück. Die „Dichtarten" werden zu „Kunstindividuen",[25] weil die Natur nicht von ihren „Urformen" aus, sondern nur in einem unabschließbaren Prozeß aus ihrem wechselnden Verhältnis zum Bewußtsein einsichtig werden kann. So spricht Schlegel von der „Antinomie des Classischen und Progressiven".[26] Der Thesis: „Es soll Urbilder geben", steht die Antithesis gegenüber: „Es soll keine geben; die Kunst soll ewig fortschreiten." Diese fortschreitende Kunst, die einer funktionalen Naturerkenntnis entspricht, verwirklicht sich in immer neuen Individuationen und kennt deshalb eine ganz andere Art von Einheit als die der alten Gattungsformen. An die Stelle der objektiven Bauformen treten die subjektiven Integrationsformen. Schlegel sagt: „Je weniger Ganzheit in einer Schrift ist, je mehr Einheit muß darin sein. Dieß wird erhalten durch Gleichartigkeit des Geistes, der Art, der Ausbildung, der Farbe."[27] Das Gleichartige des Geistes verträgt sich mit mancherlei Willkür und Mannigfaltigkeit und bleibt trotz offenkundiger Widersprüche bestehen. Es ist das universalisierende Prinzip, das Schlegel dann als das ‚romantische' bezeichnet, offenbar weil es als das eigentliche Kunstprinzip des modernen Romans gelten darf. Denn der Roman verzichtet ebenso auf alle Baugesetze der traditionellen Gattungen wie auf die Versbindung, durch die sich Poesie und Prosa sonst unterschieden, und soll doch Dichtung sein. Seine Einheit liegt nur in der Gleichartigkeit des individuellen Geistes be-

[24] Ebenda, S. 35 f., Nr. 184
[25] Ebenda, S. 45, Nr. 290
[26] Ebenda, S. 36, Nr. 186
[27] Ebenda, S. 36, Nr. 187

gründet. Nur durch sie wird er poetisch und das heißt nun romantisch. So sagt Schlegel: „In der mim[ischen], Idyll[ischen], Sat[irischen] Dichtart ist das Metrum nicht wesentlich . . . Die romantische Prosa ist eine Mischung dieser dreien, wie der Roman der 3 Gattungen. Überwiegt das Idyll[ische], so ists ein sentimentaler Roman, das Sat[irische], so ists ein komischer, das Progressive so ists ein philos[ophischer] Roman. Aber alle diese Extreme sind fehlerhaft weil dadurch das Wesen des Romans selbst, nämlich die Mischung zerstört wird."[28] Die Integrationsformen, die dem Roman eigentümlich sind, das Mimische, Idyllische, Satirische oder Progressive, geben ihm die Gestalt, sofern sie durch die Art ihrer Mischung eine Gleichartigkeit des Geistes wirksam werden lassen. So könnte man die romantische Einheit als die durch eine gleichartige Mischung von Integrationsformen sich bezeugende Art des Geistes verstehen. Nun heißt es: „Man fordert jetzt von jedem Gedicht romantische Einheit."[29] Aber wir finden auch den Satz: „Von der romantischen Ganzheit hatte Goethe keine Idee."[30]

Wir sehen uns durch diese letzte Bemerkung auf eigentümliche Weise im Kreis herumgeführt. An Goethes Werk wußte Schlegel ein Prinzip des künstlerischen Schaffens zu verdeutlichen, das in der traditionellen Poetik unbeachtet bleibt, die organisierende Kraft des individuellen Geistes. Er hat damit ein Mittel in der Hand, um die Lehre von den poetischen Gattungen bei Seite zu schieben oder neu zu deuten. Sie werden als Verhaltensweisen und Äußerungsformen selber individualisiert und damit zu Tonlagen oder Integrationsformen umgedeutet. Ihnen können sich alle jene anderen subjektiv gebrochenen Formen zuordnen, die dem modernen Künstler als einem sentimentalischen, die Natur suchenden, besonders vertraut sind: das Mystische, Idyllische, Satirische, Elegische, Rhetorische, aber auch Pathos, Witz, Ironie und Humor. Durch Mischung und Überkreuzung dieser Formen entsteht eine geistige Einheit, die als neue Totalität besonders dem Roman seine poetische Form gibt und deshalb als Romantisierung bezeichnet werden kann. Die „romantische Poesie" rechtfertigt also die Integrationsformen. Sie tut damit einen bedeutsamen Schritt auch über Goethe hinaus, der sich weiter an den „Urbildern der Natur" orientiert und jene Wendung zur romantischen Ganzheit einer progressiven Poesie nicht mitvollzieht, aber auch über Lessing hinaus, da nun auch die Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst ihre Bedeutung verlieren, zugunsten ihrer geistigen Gemeinsamkeit.

[28] Ebenda, S. 21, Nr. 20
[29] Ebenda, S. 38, Nr. 209
[30] Ebenda, S. 49, Nr. 341

Diese Heraushebung der „romantischen“ Formen als einer Welt der subjektiven Brechungs- und Integrationsformen ist von entscheidender Bedeutung für alles weitere Kunstleben bis in unsere Tage hinein geblieben. Denn nun wird es möglich, an den Kunstwerken verschiedenster Epochen und Kulturkreise gleichermaßen Anteil zu nehmen, ohne sie an einer bestimmten Norm messen oder von ihr aus beurteilen zu müssen. Wenn im „kleinsten Goethe“ noch Goethe ist, und zwar nicht nur als psychologisch interessante Subjektivität, sondern als individuell bestimmte Formkraft, als Kunstgebärde und Sprachgestalt, dann kann Entsprechendes für die ganze Formenwelt der Überlieferung gelten, dann ist noch im kleinsten Altarbild des Mittelalters das Mittelalter als eine eigene Gestalt menschlicher Erfahrungen und Formkräfte gegenwärtig; dann ist noch im unscheinbarsten orientalischen Gedicht der Orient vernehmbar. Die Kunst wird damit zum Einweihungsweg in die Erscheinungsformen des Menschlichen. Es ist die Idee des „musée imaginaire“, von der André Malraux spricht. Dies Museum zwingt — wie Malraux sagt — zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Welt; sie müssen auf ihr Gemeinsames hin befragt werden. „Damit wird das imaginäre Museum eine der Stätten, die den höchsten Begriff vom Menschen vermitteln.“[31] Diese Erweiterung des Blickfeldes gilt nicht nur für die bildende Kunst, sondern erst recht für die literarische Überlieferung und ihren Wandel der Vorstellungsweisen und Darstellungsformen. Es ist die Leistung der Romantik, daß sie diesen Horizont eröffnete. Nicht die Rückwendung zum Mittelalter ist der entscheidende Ausgangspunkt, sondern die Poetisierung und Romantisierung der traditionellen Kunstgattungen, und das heißt die Rechtfertigung der subjektiven Brechungs- und Integrationsformen. Dadurch entsteht ein tiefreichender Sprach- und Formenwandel, der ebenso auf das Verhältnis zur Überlieferung wie auf die eigene Produktivität zurückwirkt.

Man könnte nun das 19. Jahrhundert daraufhin befragen, wie die so gegensätzlichen Positionen von Lessing und Friedrich Schlegel in dem künstlerischen Verfahren der späteren Dichter und Maler sich auswirken. Die Auseinandersetzung mit dem sogenannten romantischen Subjektivismus ermöglicht eine Wiederaufnahme der Lessingschen Thesen, im Zeichen eines poetischen Realismus, der sich mit den methodischen Prinzipien der Natur- und Geschichtsforschung in Übereinstimmung zu bringen sucht. Es wäre wohl lohnend, die großen Bildkompositionen der deutschen Maler des 19. Jahrhunderts daraufhin durchzugehen, ob und wie sie sich des ‚prägnanten

[31] André Malraux, Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum, Baden-Baden 1949, S. 8

Augenblicks' im Sinne Lessings bedienen, um die dargestellten Gestalten auf eine vorhergehende oder nachfolgende Handlung zu beziehen. ‚Platos Gastmahl' von Feuerbach oder der Einzug Karls V. von Makart, oder auch die Bilder von Schwindt oder Böcklin bis hin zu Ludwig Thoma könnten da um so instruktiver sein, als die malerischen Qualitäten oft mit dem kompositionellen Schema in Widerstreit zu geraten scheinen. Dagegen folgt Hans von Marées in seinen Neapeler Fresken einer Bildidee, die sich mit Lessings Kategorien nicht mehr bestimmen läßt, wie dann vor allem Manets Kompositionen, das Déjeuner sur l'herbe oder die Erschießung Kaiser Maximilians anderen Formgesetzen folgen.

Bei den Schriftstellern ließe sich entsprechend fragen, wie sie ihre Figuren durch Handlungen zu schildern suchen und das Zeitgefüge ausdrücklicher markieren. Man könnte daran erinnern, wie gerne sich Hebbel des Requisits bedient, um die Eigenart seiner Charaktere in Handlung umzusetzen: das Hochzeitskleid von Klaras Mutter, die Landkarte des Herzogs Ernst usw. Aber zugleich wäre zu beachten, daß die konkrete Realmotivation nur den Vordergrund bestimmt und sich jäh dem tragischen Abgrund öffnet. Man könnte an die genauen Wegangaben Stifters denken oder an die Zeitangaben Storms, der jeweils seine Geschichten an eine reale Zeitfolge im Sinne der Uhrzeit bindet, um doch zugleich dem subjektiven Erinnerungshorizont eine gemütsbewegende Bedeutung zu geben. Im Hinblick auf solche Beispiele möchte man annehmen, daß sich das 19. Jahrhundert lieber an Lessings Laokoon-Thesen hielt und die von Friedrich Schlegel erläuterten Integrationsformen höchstens als Ferment des Humors, der Satire oder der Ironie gelten ließ. Dem entspricht es, daß Gustav Freytag in seiner ‚Technik des Dramas' von 1863 wieder ganz auf den Bahnen Lessings sich bewegte und aus Schillers Dramen ein handliches Aufbauschema für die dramatische Praxis entwickelte. Für ihn war es selbstverständlich, daß sich alle ästhetischen Erörterungen an der dramatischen Handlung und den Charakteren zu orientieren haben; er fragt nach der ‚Einheit der Handlung' und der ‚Bedeutung der Charaktere' wie Lessing nach dem Verhältnis von Körpern im Raum und den Handlungen in der Zeit. In ihm lebt der Optimismus, daß die menschliche Vernunft sich eins weiß mit dem Göttlichen und so fragt er nicht nach individuellen Integrationsformen. Eine neue Situation gibt sich erst durch Nietzsche zu erkennen.

Denn in diesem Fragezusammenhang zeigt sich die eigentliche Bedeutung von Nietzsches erstem Buch, der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" 1870. Hier zuerst spricht er von seinen Erwartungen von der Kunst; rückschauend, in seinem Vorwort von 1886, sagt er ausdrücklich, daß er sich damals an die ihm wesentliche Aufgabe gewagt habe, die Kunst unter

der „Optik des Lebens"[32] zu sehen. So hat er mit diesem Werk der Ästhetik und Poetik eine neue Grundlage gegeben; er begnügt sich nicht mit einer Interpretation der griechischen Tragödien oder mit der Frage nach ihren konkreten Entstehungsbedingungen, sondern fragt nach ihrer Lebensfunktion und geht bewußt über das hinaus was die Griechen, also auch Aristoteles, dazu gedacht haben. Er sagt, daß ihnen der tragische Mythus „niemals in begrifflicher Deutlichkeit durchsichtig geworden ist", und: „ihre Helden sprechen gewissermaßen oberflächlicher als sie handeln".[33] Er erläutert ihre Kunst als eine rettende, heilende Kraft, durch die das Leben erst möglich gemacht wird. „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen."[34] „Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben."[35] Die Kunst bekommt also eine Funktion für das im Menschen wirkende Leben; sie wird zum Mittel, durch welches sich das Leben den Menschen rettet, kraft dessen der „Wille", als die das Leben beherrschende Macht, sein Geschöpf im Dasein festhält und zum Weiterleben zwingt. Die Kunst wird also nicht mehr als ein Werk des Menschen befragt, sondern sie weist über ihn hinweg, zurück auf etwas im Menschen Waltendes, auf das Leben als Willen, der sich der Kunst als Mittel bedient: „immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreitete Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen."[36] In dieser Umwendung der Fragestellung, in der Rückverweisung der Kunst an das Leben, das sie braucht, um sich den Menschen zu erhalten, liegt all das beschlossen, was durch Nietzsche an Beunruhigungen wirksam wurde. Denn nun kann zwischen dem, was sich im Kunstwerk unmittelbar zeigt, und dem, was es eigentlich leistet, unterschieden werden und eine eigentümliche Entlarvung, aber auch Wiederherstellung der Kunst beginnen. Sie muß sich nicht mehr nur, wie seit dem 18. Jahrhundert so oft, neben der Erkenntniswahrheit behaupten, sondern ihre Bedeutung für die Lebensbewältigung rechtfertigen.[37]

[32] Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. I, München 1954, S. 11

[33] Ebenda, S. 94

[34] Ebenda, S. 30

[35] Ebenda, S. 48

[36] Ebenda, S. 99

[37] Die vorstehenden Erörterungen greifen zurück auf meine Abhandlung: Lessings Begründung der klassischen Symbolform, Zs. f. Deutschkunde, 51. Jg. 1936, S. 81—104; jetzt wieder abgedruckt in „Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen", hrg. v. H. O. Burger, Wege der Forschung Bd. CCX, 1970. — Vgl. auch Paul Böckmann: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur, in Dt. Vjs. f. Lit. wiss. u. Geistesgesch. 27. Jg., 1953, S. 77—101.

DISKUSSION

Herr KOOPMANN:

Ist es tatsächlich so, daß der Umbruch der Kunstauffassung erst bei Schlegel voll in Erscheinung tritt? Schönheit darzustellen als Aufgabe der Kunst vorher und das Charakteristische als Aufgabe der Kunst nachher? Ist es nicht so, daß de facto schon bei Schiller so etwas eintritt wie eine Rechtfertigung des Bösewichts aus ästhetischen Gründen? Zur Frage der Neuberufung auf Lessing: Ich glaube, die Neuberufung auf Lessing setzt sehr früh ein im 19. Jahrhundert, bei Heine. In der ‚Romantischen Schule' steht Heines enthusiastisches Bekenntnis zu Lessing als dem einzigen, den er wirklich geliebt habe, und ich glaube, daß sich in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts, vor allen Dingen in der Prosa, tatsächlich so etwas wie eine Anwendung dieser Lehre vom prägnanten Augenblick abzeichnet, in ganz kurzen Skizzen, Schilderungen, Briefen aus Paris.

Herr GRIMM:

Ist nicht das eigentlich für das 19. Jahrhundert Bestimmende, der Rückgriff nicht nur auf Lessing, sondern doch wohl auch auf Aristoteles, wie es bei Vischer, bei Spielhagen und bei Gustav Freytag für jeweils eine der Gattungen sehr deutlich ist?

Herr BÖCKMANN:

Ich habe ja gesagt, ich liefere nur den Rahmen. Das ist die Schwierigkeit. Aber mir schien es doch ganz nützlich zu sein, sich dessen bewußt zu sein, mit welchen Kategorien sich eigentlich der Vergleich zwischen Malerei und Dichtung im 19. Jahrhundert oder auch dann in der Situation des Umbruchs um 1910 verfolgen läßt. Es kam mir auf ein allgemeines Stilphänomen an, nämlich darauf, daß das, was die Künste an Darstellungsmitteln zur Verfügung stellen, jeweils hineingenommen wird in ein Selbstverständnis der künstlerischen Aufgabe; es wird jeweils eine generelle Gestaltungsaufgabe sichtbar, die dann ganz andere Kategorien auftauchen läßt, als sie zunächst einmal von dem scheinbar so eindeutigen Stilgesetz von Poesie und Malerei her sich anbieten.

Herr GRIMM:

Ich stimme da völlig zu. Man beruft sich auf eine ganz scharfe Trennung der Künste und Gattungen. Im Grunde vermischt man sie aber.

Herr BÖCKMANN:

Man müßte einen Roman von Gustav Freytag durchanalysieren, um zu merken, wie sehr er auf die Kategorien der Lessingschen Theorien bezogen bleibt. Aber gerade, weil er sie nicht im Sinne der Romantik auf ein individuelles Gefüge bezieht, weil er nicht mehr eine von ihm selbst, dem Dichter, bestimmte Integrations-

form wirksam werden läßt, dominiert einerseits die liberale Gesinnung und andererseits eine Poetisierung, die mit ganz bestimmten poetischen Motiven, einer Liebesgeschichte oder einem bösen Fürsten oder einer Konfliktspannung innerhalb der Gesellschaft arbeitet. Es sind also die ästhetischen Schemata benutzt, um einen Roman so zu bauen, wie es sich für die traditionellen Vorstellungen von der Dichtung eigentlich gehörte, mit einem verfolgbaren Zeitverlauf und allen diesen Dingen, die vom modernen Roman so radikal in Frage gestellt worden sind. Aber schon bei Freytag werden sie zu Hülsen, die nicht mehr in Relation stehen zu dem, was der Dichter eigentlich zu sagen hat.

Herr PREISENDANZ:

Der Begriff „Darstellung" ersetzt zum ersten Mal bei Klopstock den Begriff „Vorstellung". Der Begriff Darstellung wird dann durch Hegel — und nur durch Hegel — belastet, er bedeutet die Versöhnung von Wahrheit und Realität auf dem Felde der sinnlichen Realität selbst. An diesem Darstellungsbegriff leidet das 19. Jahrhundert. Man ist nicht bereit, ihn aufzugeben. Man polemisiert von da aus auch gegen Schlegel, gegen die Überbetonung des Reflexionsmomentes, und vergißt dabei einen ganz einfachen Sachverhalt, daß nämlich im Roman und in der Novelle im Gegensatz zum Drama die Sprache eben doch nur Anweisung auf das Setzen von Sinnlichkeit durch den Leser ist. Dieser ganz fundamentale, in einem sehr guten Aufsatz von Hellmann in der Plessner-Festschrift gegen Spielhagen vorgebrachte Befund wird weitgehend vergessen, und da liegen zu Fontanes Poetologie die Widersprüche. Er reflektiert nicht auf dieses Moment, er verlangt ein Lebensbild, macht sich aber nicht klar, daß der Roman nur Anweisung auf ein Bild sein kann.

Herr SCHANZE:

Ich möchte noch einmal zurücklenken zu Schlegel. Er hat sich wirklich sein ganzes Leben mit Lessing auseinandergesetzt, und er hat auch Lessing immer in einer Weise, die man bei der von ihm herausgehobenen Gegensätzlichkeit fast gar nicht erwarten möchte, auch immer sehr hoch gestellt. In seinem Aufsatz „Über die Kritik", den er seiner Lessing-Auswahl vorangesetzt hat, sagt er geradezu, ohne Kritik sei die moderne Literatur nicht möglich, und es sei die Lessingsche Kritik, der man zu folgen habe. Die Integrationskategorien sind immer nur aufgrund der von Lessing übernommenen Kritik zu verstehen, so daß sich also Schlegel einerseits ins 18. Jahrhundert in seiner Kritik zurückwendet, andereseits ins 19. Jahrhundert vorwendet. Und vielleicht liegt an dieser Doppelstellung das Unverständnis, auf das er gestoßen ist im 19. Jahrhundert, indem man den Lessing, der im Schlegel steckt, nicht verstanden hat, sondern unmittelbar auf Lessing zurückgehen wollte, und damit natürlich die moderne Kunstentwicklung in gewisser Weise verfehlte, die durch Schlegel inauguriert wurde. — Daß Schlegel nicht mehr die Wirkung intendiere, das würde ich nicht sagen in dieser Ausschließlichkeit, wie Sie es gesagt haben. Gerade die Schlegelsche Romanlehre zielt auf eine ganz bestimmte Wirkung ab, auch auf den Leser, aufs Publikum.

Herr BÖCKMANN:

Das war bei mir formuliert im Hinblick auf die Frage nach der Wirkung der Tragödie. Diese Frage ist ja die im Zusammenhang mit der Aristoteles-Interpretation vorgetragene Voraussetzung, von der aus überhaupt erst über das Drama bei Lessing gesprochen wird. Und da ist mir doch fraglich, ob dieser Frageansatz für Schlegel noch der eigentlich bestimmende ist, nachdem im Grunde durch Schiller schon nach der Funktion und Leistung der Kunst in der Gesamtsituation des Menschen gefragt wurde und deshalb die spezifische Bestimmung der Gattungen vom Wirkungsproblem aus für Friedrich Schlegel nicht mehr zentral ist. Daß im übrigen die Produktivität des Witzes oder der Ironie als ein eigentliches Wirkungsproblem der Kunst verstanden werden kann, das würde ich gerne anerkennen.

Herr MEYER:

Kein Beitrag, sondern eine Frage, um mir selbst die Sache noch klarer zu machen. Lessings „Laokoon“: Grenzscheidung, Überwindung des „ut pictura poesis“. Dann die Stellung Schlegels gegen Lessing oder im Unterschied zu ihm, wo Sie gesprochen haben über die Aufhebung der Grenzen innerhalb der literarischen Gattungen. Kann man das wohl so verstehen: es ist dasselbe Bild, das stellvertretend steht für die Aufhebung der Grenzen zwischen Literatur und Bildender Kunst?

Herr BÖCKMANN:

Das wäre dann die Umwendung des von der Dichtung aus gewonnenen Prinzips der geistbewußten Formen auf das Verständnis der Malerei, in Schlegels späteren Aufsätzen über die gotische Baukunst.

Herr MEYER:

Damit ist das nicht ein Zurückkommen zu dem „ut pictura poesis“. Ich frage mich, ob ein anderer Gesichtspunkt, für den es diese Formel nicht gibt, aber man kann sie vom Zaun brechen, „ut musica poesis“, im 19. Jahrhundert nicht daneben hergeht. Bei Schlegel selbst erscheint schon die starke musikalische Analogie in dem Wilhelm-Meister-Aufsatz. Und dann bei Nietzsche dasselbe, und bei Thomas Mann ist es schon ganz und gar natürlich, in seinem Poetisieren, den poetologischen Betrachtungen über Romankunst, dann immer wieder die musikalische Poetologie, und das könnte nicht nur Analogie sein, sondern mit dem Romanschaffen doch sehr viel zu tun haben. Das steht auf der einen Seite, während die Überlegungen von Spielhagen und anderen eher zum „ut pictura poesis“ zurückzukehren scheinen. Ob es eine Gabelung im 19. Jahrhundert gibt, „ut pictura“ bzw. „ut musica poesis“, die natürlich beide nicht orthodox auf Lessing zurückgehen?

Herr BÖCKMANN:

Die neue Orientierung an Lessing wäre aber doch zurückzuführen auf das Realismus-Problem im 19. Jahrhundert. Mit der Wirklichkeitsforderung konnte das Verschiedenste gemeint sein, als sich um 1830 das Verlangen regte, im Gegensatz

zur romantischen Generation einen neuen Wirklichkeitsbezug zur Geltung zu bringen. Ich würde immer geneigt sein zu sagen, dieses Wirklichkeitsverlangen konnte sich einerseits politisch-aktivistisch äußern in dem praktischen Eingreifen oder Fordern-Wollen, im Tendenzen-Vertreten. Aber es konnte zum andern zu einer sehr starken Orientierung an der empirischen Beobachtung und den Kategorien der Naturwissenschaft und der Geschichtsforschung führen, so daß ein von der Wissenschaft her erarbeitetes Selbstverständnis des Menschen wieder zurückbezogen wurde auf seine Darstellung und dadurch dann eine Orientierung an Goethes vermeintlichem Realismus wirksam werden konnte. Die Natur erscheint als eine unangefochtene Größe, die aber — anders als bei Goethe — nicht als eine Einheit von Geist und Natur verstanden wird, sondern nun als eine erforschbare und beobachtbare Natur, die sich nach Lessings Prinzipien darstellen läßt. All das, was von Friedrich Schlegel her als individualisierende Kraft der Dichtung geltend gemacht wurde, begegnet nur noch als ein Begleitumstand, wie auch der musikalische Stimmungsraum der Romantik wieder eingeschränkt wird.

Herr Grimm:

Bei Lessing ist der zentrale Begriff, der für die Bildende Kunst gebraucht wird, der prägnante Augenblick.

Herr Böckmann:

... kann man nicht von der Bildenden Kunst aus einmal einzelne Werke daraufhin ansehen, wie und in welcher Weise denn hier noch Kompositionen nach Lessings Grundsätzen angelegt werden. Bei Schwind fiel mir sehr stark auf, wie der Augenblick behandelt wird: — das eine Rouleau ist noch unten, das andere ist geöffnet, das Bett ist noch zurückgeschlagen, man muß also schließen, daß das Mädchen gerade aufgestanden ist, barfüßig; und das Licht ist so, daß man sich sagt; aha, es ist gerade Morgen geworden. Das ist doch ganz ausgesprochen der prägnante Augenblick, der auf ein Vorher zurückverweist und im Grunde auch schon das Nachher — sie wird nun eben ihren Tag beginnen — einschließt. Und dieser Augenblick wird nicht mehr mit der Mehrdimensionalität der Laokoon-Gruppe oder eines heroischen Bildes verbunden, sondern nun ganz genrehaft wird das Intime, das Persönliche, Alltägliche dargestellt, so etwas wie das Biedermeierliche. Das entspräche weitgehend dem, was Lessing von der Bildenden Kunst erwartet.

Herr Polheim:

Wenn Herr Böckmann von der Auflösung des Laokoon-Problems im 19. Jahrhundert spricht, so möchte ich auf die Umkehrung des Laokoon-Problems im 20. Jahrhundert hinweisen. Lessing behauptet, daß die Bildende Kunst im Raum darstellen muß und die Dichtung in der Zeit. Im 20. Jahrhundert scheint sich das genau umzukehren: die Bildende Kunst versucht, effektiv Zeit darzustellen, und zwar kann ich hier verweisen auf das Bild, von Boccioni, das Herr Meyer gezeigt hat, „Der Lärm der Straße dringt ins Haus". Das kann man, glaube ich, auch

noch unter einem anderen Gesichtspunkt sehen als dem der Raumdarstellung. Ich glaube, Boccioni will mit dieser ganzen Darstellung auch das Bauen des Hauses zeigen. Er zeigt die ausgehobene Grube, er zeigt ein Gerüst, und er zeigt das fertige Haus. Das alles ist so übereinandergeschichtet, daß ich glaube, auch diese Interpretation wäre möglich, bei Haftmann jedenfalls findet man sie. Und ebenso ist der Schreitende Akt von Duchamps zu nennen, der ja effektiv Zeit darstellen will, Bewegung, die sich natürlich nur in der Zeit vollziehen kann. Und umgekehrt versucht nun der Roman, der moderne Roman, den Raum darzustellen, die Gleichzeitigkeit, die Simultaneität. Und da ist zu erinnern an das Beispiel von Elisabeth Langgässer, wo die Offiziere auf den Turm steigen, oder bei Virginia Wolff die berühmten Glockenschläge in „Mrs. Dalloway", wo durch dieselben Glockenschläge immer wieder eindringlich gemacht wird, daß es sich ja um Gleichzeitigkeit handelt, so daß man also paradox formulieren kann: hier haben wir die Umkehrung des Laokoon-Problems.

Herr BÖCKMANN:

Ja. Aber ist das dann noch das Laokoon-Problem? Oder würde das Bild Boccionis nicht nur wieder beweisen, daß das vermeintliche Stilgesetz der bildenden Kunst hinfällig geworden ist, sofern für die Thematik der modernen Kunst in ihrer Auseinandersetzung mit einer immer mehr von der Abstraktion bestimmten Umwelt ganz andere Darstellungsaufgaben wichtig werden als in einer Kunst, die nach Lessing auf den gestalthaft bestimmten und im Handeln sich bezeugenden Menschen bezogen ist? Ich würde sagen, man kommt hier beinahe an den Punkt, an dem man mit Staiger diskutieren könnte. Denn man könnte meinen, daß Staigers Verteidigung der zeitlosen Kunst diesen Weg, der von Friedrich Schlegel in die Moderne führt, ausklammert.

Herr POLHEIM:

Ich meinte mit Laokoon-Problem und Umkehrung nur den Anknüpfungspunkt, denn wenn man ein Problem so umkehrt, ist es nicht mehr dieses Problem.

PAUL RAABE

Dichterverherrlichung im 19. Jahrhundert

Die Krönung zum Poeta laureatus, die Auszeichnung und Bekränzung eines verdienten Dichters war im 19. Jahrhundert aus der Mode gekommen: die antike Tradition, die im Humanismus an den europäischen Fürstenhöfen wieder aufgenommen worden war, hatte in Deutschland ihren Sinn verloren, seit der Dichter nicht mehr allein für die Vermehrung fürstlichen Glanzes tätig war. In jener Zeit hatte er, der Träger dieser höchsten Auszeichnung, den Ruhm der höfischen Welt geteilt. Im 18. Jahrhundert war dieses Band mit der fortschreitenden „Verbürgerlichung der Literatur" (Leo Balet) zerrissen: der Dichter ist auf sich gestellt, mag auch noch das äußere Band der fürstlichen Beziehung wie bei Goethe fortbestehen, das sich nun zur Freundschaft wandelte. Genie und Individualität prägen seit der Goethezeit den Typus des Dichters; damit sind die Voraussetzungen zu einer neuen Form der Dichterkrönung geschaffen.

Diese Erhöhung der Dichter, ihre Apotheose war ein Werk des 19. Jahrhunderts. Es hat die großen Vertreter des Geistes mit Ruhmesblättern bedacht, mit Weihen und Ehren überhäuft in einer Weise, wie man sie vorher und nachher nicht mehr gekannt hat. Die Voraussetzung war das seit der Romantik sich ausbreitende Geschichtsbewußtsein. Die Historisierung der Vergangenheit, die auch mit den politischen Enttäuschungen nach 1815 zusammenhing, beherrschte alle Gebiete des geistigen Lebens. So fühlte man sich ja im 19. Jahrhundert als das Volk der Dichter und Denker. Das Bild der deutschen Literatur als Geschichte erhielt in diesem Jahrhundert die ersten Konturen, ist doch die Germanistik ein Kind jener Zeit. Das ist zu erwähnen, will man die merkwürdige Exzentrik der Dichterverehrung und -verherrlichung im 19. Jahrhundert verstehen.

Wie sah diese Glorifizierung aus? Die Dichterkrönung war einst ein farbenprächtiges Ereignis gewesen: an der Dichterverherrlichung im 19. Jahrhundert hatte die bildende Kunst einen großen Anteil, und von ihm soll die Rede sein. Man setzte den Dichtern Denkmäler, man gab die Werke in typographischen Prachtausgaben heraus, und schließlich errichteten die Bau-

meister Paläste für die Papiere der Dichter, die man wie Reliquien betrachtete. Heldenverehrung und Dichterkult wirkten zusammen: sie waren im 19. Jahrhundert landläufige Vorstellungen. Jakob Grimm schloß seine berühmte „Rede auf Schiller", gehalten am 10. November 1859 in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, mit folgenden Sätzen:

„ein volk soll doch nur grosze dichter anerkennen und zurückweichen lassen alles was ihre majestätische bahnen zu erspähen hindert. desto mehr wollen wir sie selbst zur anschau und zu bleibendem andenken vervielfachen, wie der alten Götter bilder im ganzen lande aufgestellt waren. schon stehen beide zu Weimar unter demselben kranz. mögen auch hier in weiszem marmor oder in glühendem erz vollendet ihre seulen auf plätzen und straszen erglänzen ..."[1]

An anderer Stelle sagte Grimm, daß diese „leibhaften Werke" „einem dauernden freudenfeuer gleich leuchten" sollten im Lande. In solchen pathetischen Worten feierte der Nestor der Germanistik die monumentale Kunst des 19. Jahrhunderts, die in der Darstellung großer Männer einen Hauptsinn sah. In dem historisierenden Jahrhundert wurden diese Denkmäler Sinnbilder einstiger Größe und Leitbilder für die eigene Zeit, Mahnmale nationaler Kraft. In der Urkunde für den Grundstein des Schiller-Denkmals in Berlin 1859 heißt es deshalb:

„Möge jedes Glied des preußischen und deutschen Volkes, welches künftig zu dem vollendeten Denkmal aufschaut, eingedenk bleiben der großen Wahrheit, daß nur aus den Tiefen des deutschen Geisteslebens deutsches Wesen und deutsche Kraft sich aufbauen."[2]

Der Satz der Urkunde bezieht sich wie die Rede Grimms auf die charakteristische Denkmalsform im 19. Jahrhundert, auf die Statue, das auf einen Steinsockel gesetzte Standbild aus Bronze oder auch gelegentlich aus Marmor. Große Persönlichkeiten auf diese Weise zu ehren, war eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Standbilder für Fürsten und Feldherren kennt man seit der Renaissance. Den Ruhm der Könige auf öffentlichen Plätzen zu verkünden oder die Erfolge großer Soldaten durch Denkmäler zu verewigen, entspricht dem Amt, das die Dargestellten zu Lebzeiten bekleideten. Als man aber 1819 das Luther-Denkmal in Wittenberg enthüllte, die Statue Gottfried Schadows, die unter einem neugotischen Baldachin aus Sandstein

[1] Grimm, Jacob: Rede auf Schiller. Berlin 1859. S. 23.
[2] Schiller-Denkmal Bd. 1. 1860. S. 25.

steht, war das etwas Neues, was mit der Hinwendung zur Vergangenheit eng zusammenhing. In Rotterdam hatten Verehrer Erasmus 1621 ein öffentliches Denkmal gesetzt. Das war ohne Nachfolge geblieben. Erst dem 19. Jahrhundert war es vorbehalten, in vielen Städten den kulturgeschichtlichen Persönlichkeiten, den „Geisteshelden" Denkmäler zu errichten. Der Glaube an die moralische Realität der Geschichte, der Sinn für die Vergegenwärtigung historischer Ereignisse, der in der Historienmalerei zum Ausdruck kommt, leitete auch die Bildhauer des 19. Jahrhunderts, die den großen Männern des Geistes Statuen in realistischer Wiedergabe der äußeren Erscheinung und in naturgetreuer Gewandung setzten.

Gewiß wird die Zahl der Schiller- und der Goethe-Denkmäler kaum übertroffen. Aber um das Relative zu zeigen, ist zu betonen, daß man Gelehrten und Philosophen, Künstlern und Musikern im 19. Jahrhundert ebenso viele Denkmäler widmete. Ja, die Statuen für Philipp Melanchthon in Nürnberg (1826), für August Hermann Francke in Halle (1829), für Johannes Gutenberg in Mainz (1837), für Albrecht Dürer in Nürnberg (1837) sind älter als das erste Schiller- oder Goethe-Denkmal. Ludwig Schwanthaler schuf 1842 das Mozart-Denkmal in Salzburg, für Bach, Beethoven, Gluck entstanden in den nächsten Jahren (1843, 1845, 1848) Denkmäler in Leipzig, Bonn und München. Erwin von Steinbach setzte man 1844, Albrecht Thaer 1850 und Kopernikus 1853 Statuen usw.

In diesem kulturgeschichtlichen Rahmen sind die Dichterdenkmäler des 19. Jahrhunderts zu sehen.[3] Auch sie wurden auf öffentlichen Plätzen, oft vor Theatern und Museen enthüllt. Der Anblick der Dichterbilder sollte im Volk Gefühle wecken: Kraft, Stolz, Stärke. Nationales Pathos verband sich mit bürgerlich-vertraulichem Solidaritätsbewußtsein. Man stellte sich, die Problematik nicht achtend, mit den Dargestellten auf die gleiche Ebene. Die Bürger, die ihren politischen Tatendrang in Denkmalsvereinen und Festcomités abreagierten, setzten den Dichtern zu ihrer eigenen Erbauung Statuen.

[3] Eine Darstellung der Dichter-Denkmäler des 19. Jahrhunderts fehlt bis heute. Vorbereitende Arbeiten zur Erforschung der Denkmäler des 19. Jahrhunderts werden an der Technischen Hochschule Karlsruhe unter Leitung von Prof. Klaus Lankheit mit Hilfe der Fritz-Thyssen-Stiftung getroffen. — Vgl. im allgemeinen Otto Weddigen, Die Ruhestätten und Denkmäler unserer deutschen Dichter. Halle 1904, und Richard Sier, Deutschlands Geisteshelden. Ehren-Denkmäler unserer hervorragenden Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild. Berlin 1904. — Über Denkmäler im allgemeinen informiert Harald Kellers Artikel „Denkmal" im „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte" Bd. 3. 1954 Sp. 1257—1297 sowie mein Vortrag: Lorbeerkranz und Denkmal. Wandlungen der Dichterhuldigung in Deutschland. In: Festschrift für Klaus Ziegler. Tübingen 1968. S. 411—426.

Früher war es dem Hofe vorbehalten geblieben, die Angehörigen des Adels durch Monumente zu ehren. Nun verewigte das Volk die Bürger des Geistes; es erhöhte die Vornehmsten ihresgleichen. Bürgerstolz war der Antrieb, und Goethes Wort über Schiller „Denn er ist unser“ nahm das Volk wörtlich, ja persönlich. Man empfand solche Denkmalsaufgaben als vaterländische Pflichten, die Dichter selbst als vaterländische Sänger, als nationale Helden, als Hüter des Guten, Wahren und Schönen. Deshalb ist die vaterländische Stiftung an vielen Denkmälern in den Sockel graviert: „Von Deutschen aller Lande“, heißt es am Herder-Denkmal in Weimar; an dem Lessings in Braunschweig: „Dem großen Dichter und Denker das deutsche Vaterland“; oder am Arndt-Denkmal in Bonn: „Errichtet vom deutschen Volk“.

Nimmt man die wichtigsten Dichter-Denkmäler zusammen, so sind es mehr als siebzig zwischen 1836 und 1900, wobei die Hälfte allein auf die Gründerjahre zwischen 1880 und 1900 kommt. Es ist symbolisch — freilich ist auch der Zufall im Spiel! —, daß das 1836 enthüllte Denkmal für Justus Möser in Osnabrück die Reihe eröffnet. Der volksverbundene, um seine Vaterstadt verdiente Publizist, der Verfasser der „Patriotischen Phantasien“, wurde von Friedrich Drake, dem begabten Schüler Christian Daniel Rauchs, in vornehmer Gestalt, etwas gedrungener als er im wirklichen Leben war, als Mann des 18. Jahrhunderts mit Folianten und Rolle unter dem Arm dargestellt. — Am 8. Mai 1839 wurde in Stuttgart das von Bertel Thorwaldsen geschaffene Schiller-Denkmal enthüllt. Das Werk des dänischen Bildhauers, dieser lorbeerumkränzte, in einen langen Mantel gehüllte Schiller, das Haupt gesenkt, entsprach ganz dem Volksempfinden. „In dieser gänzlichen Anspruchslosigkeit, in dieser bescheidenen Haltung, gegenüber der lauten Verehrung von Tausenden, erkannten wir den Dichter wahrer Seelengröße, unsern Schiller“, schrieb das „Morgenblatt für gebildete Stände“, anläßlich der Enthüllung.

Nennen wir zur Vergegenwärtigung noch einige weitere frühe Dichter-Denkmäler: Ludwig Schwanthaler, der Münchener Bildhauer, Schöpfer von mehr als 200 Denkmalsfiguren, modellierte das Jean-Paul-Denkmal in Bayreuth, das 1841 enthüllt wurde, und ihm haben wir das erste Goethe-Denkmal zu verdanken, das 1844 in Frankfurt eingeweiht wurde. In beiden Statuen ist noch der Geist des abklingenden Klassizismus lebendig. Diese Denkmäler waren noch keine Klischees. Die majestätische Haltung Goethes, seine wuchtig wirkende Figur, sein weiter Mantel, die Rolle in der Rechten und — etwas unmotiviert — den Lorbeerkranz, immer noch Attribut des Dichters, in der Linken, gibt diesem ersten Denkmal, das Goethe errichtet wurde, das Monumentale, wozu auch der mit Reliefs — Szenen aus Goethes

Werken — versehene breite Sockel beiträgt. Schwanthaler hat mit diesem Werk eines seiner besten geliefert. Bezeichnend ist wiederum, wie sehr die Bürger das Denkmal als ihr Eigentum empfanden. In der Festrede zur Enthüllung der Statue heißt es:[4]

„Ihr aber, Bürger dieser freien, mit so vielen Gütern schon so reich gesegneten Stadt, empfanget ihn als den Euren in Eurer Mitte! Erschließet ihm Eure Herzen! Laßt sein Bild stets zu Euch reden von dieser Stelle, daß es etwas höheres noch gibt im Menschenleben, als was das alltägliche Treiben uns beut! Laßt sein Denkmal stets eine ernste Mahnung uns allen sein, neben den übrigen Gütern dieser Erde auch die geistigen Güter zu schätzen, Wissenschaften und Künste in unserer Mitte zu hegen und zu pflegen, damit sein hoher Geist sich immer heimischer unter uns fühle, und er immer freudiger und stolzer herabblicken könne auf die Söhne dieser Stadt!"

Solche Worte sind immerhin bemerkenswert: 1849 fielen die Goethe-Feiern aus angesichts der Revolution, und die Folge war, daß Schiller im Hinblick auf das Jahr 1859 einseitig in den Mittelpunkt der Dichterverehrung rückte.

Zu den Klassikern zählte das 19. Jahrhundert auch Wieland, Herder, Jean Paul, ferner Lessing, Klopstock, Gellert. 1850 setzte man Herder in Weimar ein Denkmal und enthüllte am 4. September 1857 Wielands Monument, bevor sich die Festversammlung anschickte, vor dem Theater der Stadt das Doppelstandbild Goethes und Schillers zu enthüllen. Dieses Werk Ernst Rietschels, das das literaturgeschichtliche Ereignis der Freundschaft zwischen Goethe und Schiller darstellt, war für das 19. Jahrhundert ein Höhepunkt monumentaler Kunst. Es zählt zu den volkstümlichsten Werken jener Zeit, immer wieder beschrieben, gefeiert, abgebildet. Es bestimmte auf Jahrzehnte das Bild, das sich das Volk von deutscher Literatur machte. Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Literatur: hier wirkten sie sich verhängnisvoll aus. Längst wissen wir, daß diese Idealisierung des Dioskurenpaares ein Wunschbild des deutschen Bürgertums war und die tiefe Problematik des Verhältnisses verdeckte.

Mit Rietschels Werk wurde dem 19. Jahrhundert der ideale Typ eines Dichterdenkmals gegeben. Bedenkt man die Leidenschaft, mit der man damals die „Kleiderfrage" behandelte, bei der es darum ging, ob man die Dichter in zeitgenössischer Kleidung darstellen dürfe oder nicht, — bedenkt man die Auseinandersetzung um den Lorbeerkranz, den Goethe seinem Freunde zu reichen scheint, so sieht man, wie es um Äußerliches ging. Chri-

[4] Das Goethe-Denkmal in Frankfurt a. M. Frankfurt 1844. S. 28. Zitat aus der Rede von Doktor Spieß.

stian Daniel Rauch, der schon zu Lebzeiten Goethes den Dichter mehrfach modellierte und auch Studien für das Frankfurter Goethe-Denkmal anfertigte, hatte die ersten Entwürfe für das Weimarer Goethe- und Schiller-Denkmal geliefert: er wollte das Dichterpaar in einer antiken Gewandung darstellen und ihm eine ideale Gestalt geben. Der Entwurf wurde abgelehnt, und so wurde Rietschel, der sympathische, vom Volk verehrte Meisterschüler Rauchs, mit einem neuen Entwurf beauftragt. Dieser fand begeisterte Zustimmung, entsprach er doch den Vorstellungen aller Beteiligten, zu denen auch der König von Bayern und der Großherzog von Sachsen-Weimar gehörten.[5]

Der ins Weite schauende, der Welt zugewandte Goethe, väterlich die Hand auf Schillers Schulter gelegt, und dieser, in fast nachlässiger Kleidung, den Tag nicht achtend, mit erhobenem Kopf ins Land der Ideale blickend, die Rolle in der Linken: so sah das 19. Jahrhundert ihre Dichter. Berthold Auerbach, der das Denkmal 1857 beschrieb, wies darauf hin, daß Rietschel als Künstler eigentlich determiniert nur der Vollstrecker der allgemeinen Gesinnung war, sein Werk „die Concentration der zerstreuten allgemeinen Betrachtnahme".[6]

Zwei Jahre später, am 29. September 1859, wurde in Braunschweig das Lessing-Denkmal, ebenfalls von Ernst Rietschel modelliert, enthüllt. Der Künstler hat mit diesem Werk seine Auffassung vom Dichterdenkmal am

[5] Über das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar liegt zahlreiche Literatur vor. (Vgl. vor allem Georg Rietschel, Geschichte des Weimarer Goethe-Schiller-Denkmals. In: Westermanns Monatshefte Jg. 52 (1908), Nr. 7—9.)

[6] Auerbach, Berthold: Vor dem Schiller- und Goethe-Denkmal von Ernst Rietschel. In: Morgenblatt für gebildete Leser, 1. 2. 1857. S. 97—102; hier S. 97. — Auerbachs Schilderung ist ein Ausdruck damaliger Einstellung zu den Dichter-Denkmälern überhaupt. Er schreibt: „Man hat die Denkmalsucht unserer Zeit vielfach verspottet, und die Grimassen, die sich auch hier zeigten, sind nicht zu läugnen; dennoch muß auch hervorgehoben werden, daß eben in dem allgemeinen Verlangen nach Denkmalen und in der unverkennbaren Begeisterung für dieselben ein erfreulicher historischer Zug lag. Diejenigen, die nur eine Vergangenheit anerkannten, trafen hier mit denen zusammen, die mit Anerkennung des Historischen eben auch die historische Berechtigung der Gegenwart betonten, der eben so gut das Recht und die Pflicht zusteht, das Leben, Denken und Empfinden nach Gehalt und Gestalt aus sich zu erneuern." — Später heißt es: „So möchte man noch hinzusetzen, daß durch die Denkmale jene verehrten Männer die plastische Ruhe erlangt haben, auch für den Erinnernden. Wie ihr Denken in unserer Seele steht, ohne daß wir uns dessen immer erinnern, so sehen wir ihr Bild vor uns, wenn wir über den Markt des Lebens gehen; wir schauen nicht immer darauf, aber die Erinnerung ist auch in uns zu einer wohlthätigen plastischen Ruhe gelangt. — Und nun stehen die Heroen über Lebensgröße vor uns. Von Angesicht zu Angesicht stehen wir ihnen gegenüber, wir auf dem Boden des Lebens, sie auf das Postament geschichtlicher Verehrung gestellt, in ruhiger plastischer Verklärung und Erhöhung durch die Kunst; sie stehen mit uns in der Luft, die wir athmen, und doch in einer höheren Schichte. Sie sind Leben, aber jenes zur ewigen Ruhe gekommene, unzerstörbare und unwandelbare."

rollendetsten dargestellt. Die zeitgenössische Tracht des ausklingenden Rokoko, diese kostbar gearbeitete Weste gibt der Statue den historisierenden Glanz: die edle Gestalt Lessings, mit der Perücke, die Linke auf eine antike Säule gelegt, die schöne rechte Hand gegen die Brust gehalten, das alles ist mit äußerster Naturtreue ausgeführt. Für den Kultur- und Literaturhistoriker Hermann Hettner war dieses Denkmal „die gewaltigste Monumentalstatue, welche die gesamte neuere Kunst geschaffen hat".[7] Aus Hettners Worten geht die Bedeutung und die Überschätzung der historischen Schule für die Überlieferung des Dichterbildes hervor. Er fährt fort:

„Wie frei und tapfer, hell und scharf ausschauend, kühn vorschreitend, fest und unverrückbar auf sich selbst gestellt steht Lessing vor uns, echt plastisch und doch naturwüchsig in seiner Zeit wurzelnd, durch welche sein ganzes Leben und Kämpfen bedingt und bestimmt war. Man muß eine französische Statue aus der Rococozeit oder selbst eine Statue Gottfried Schadows mit diesem Lessing vergleichen, um sich schlagend zu überzeugen, wie unverständig das Gerede Derer ist, welche hier von Naturalismus zu sprechen wagen. Das Lebensgeheimnis dieser genialen Schöpfung ist vielmehr das innige Zusammengehen von vollster Naturwahrheit und feinsinniger Stilisierung ... Die Lessingstatute ist die vollendetste Einheit der idealistischen und realistischen Richtung ... Das Höchste bildender Kunst, ein ewig bindender Typus, ist geschaffen. So und nicht anders wird die hehre Gestalt Lessing's in der Phantasie und dem Gemüth unserer Enkel fortleben. Von dieser Lessingstatue gilt das stolze Wort des Goethe'schen Tasso: sie ist ewig, denn sie ist."

„Gemüth und Phantasie" bewegten die Betrachter in einem Jahrhundert, das sich der geschichtlichen Tradition so sehr bewußt war. Man wollte nicht nur die Dichter ehren, sondern mit ihnen leben. Und das konnte man nur, wenn man zu ihren dem Leben nachgeformten Gestalten auf den Sockeln der Denkmäler aufblicken konnte.

Bedenkt man die Fülle der in den vier Jahrzehnten zwischen 1860 und 1900 enthüllten Dichterstandbilder, so sieht man, wie schnell eine Monotonie in der Gestaltung einsetzte. Im Grunde gab es keinen andern Weg, als den idealistischen Realismus Rietschels zu kopieren. Mit dem Lessing-Denkmal hatte die Monumentalkunst des 19. Jahrhunderts ihre Vollendung früh erlebt, und vom Künstlerischen her konnte von dieser Form keine Überraschung mehr kommen. Betrachtet man beispielsweise die vielen Schiller-Denkmäler, die nach 1859 enthüllt wurden, so 1862 in Mannheim und Mainz, 1863 in München und Hannover, 1867 in Salzburg, 1871 in Berlin,

[7] Hettner, Hermann: Kleine Schriften. Braunschweig 1884. S. 20—53; hier S. 38 f.

1876 in Marbach und in Wien, 1883 in Ludwigsburg, so läßt sich mehr über die Schillerverehrung als über die Denkmalskunst sagen. Freilich: das Denkmal in Mannheim, von C. Cauer, das den jungen Dichter darstellt, ist höchst dynamisch in der Gestaltung. Aber die realistische Form ist hier nur um eine Nuance variiert. Im Grunde sind es Wiederholungen des gleichen Typs. Die Bildhauer führten die Aufträge der noch immer begeisterungsfähigen Denkmalsvereine aus, die ja eine ganz stereotype Vorstellung von ihrem Denkmal hatten. Die Städte besaßen den Ehrgeiz, ihren Schiller zu besitzen, und die Bildhauer standen im Dienst dieser Dichterverehrung, die Wilhelm Busch boshaft glossierte:

Der Plastiker, der uns ergötzt,
Weil er die großen Männer setzt,
Grauschwärzlich, grünlich oder weißlich,
Schon darum ist er löb- und preislich,
Daß jeder, der zum Beispiel fremd,
Soeben erst vom Bahnhof kömmt,
In der ihm unbekannten Stadt
Gleich den bekannten Schiller hat.[8]

Die Zahl der Denkmäler für Goethe war in Deutschland wesentlich geringer: in München, Straßburg, Berlin und Wien wurden bis 1900 Denkmäler enthüllt, wobei das Wiener von der Norm abwich: Goethe wurde auf dem Thron sitzend dargestellt; eine alte Idee von Christian Daniel Rauch und auch von Bettina von Arnim — es sind die Entwürfe zum Frankfurter Denkmal zu Goethes Lebzeiten — wurde so noch verwirklicht.

Das 19. Jahrhundert setzte seinen Dichtern, d. h. denjenigen, Denkmäler, denen man sich aufs engste verbunden fühlte. Lokaler Geist stand außerdem vielfach Pate, so beim Winckelmann-Denkmal in Stendal (1859) und beim Platen-Denkmal in Ansbach (1858).[9] Straßburg setzte Johannes Fischart 1884 ein Denkmal und Nürnberg Hans Sachs ein Jahrzehnt vorher. In Leipzig war Gellert populär geblieben: die Stadt errichtete ein Denkmal, das Rietschels Werk zum unmittelbaren Vorbild nahm.

Im Gegensatz zu Rietschels Denkmalstyp steht das Hans-Sachs-Denkmal: der Dichter wird sitzend dargestellt, eine Form, die Nachahmung fand, so 1881 in dem Hamburger Lessing-Denkmal von Fritz Schaper, in den neun-

[8] Busch, Wilhelm: Maler Klecksel. 1884. 1. Kap. Z. 85—92.

[9] Wie die Bürger Ansbachs über den „großen Sohn" ihrer Stadt, dem sie die Statue auf hohem Podest errichteten, damals freilich dachten, geht aus der Inschrift der Gedenktafel am Geburtshaus hervor. Sie lautet: „Hier entsproß August Graf von Platen-Hallermünde, die Tulpe des Deutschen Dichter-Gartens, am 24. Weinmonats 1786."

ziger Jahren in dem Rückert-Denkmal in Schweinfurt, dem Geibel-Denkmal in Lübeck und dem Fritz-Reuter-Denkmal in Neubrandenburg. Das Majestätische ist dem Kontemplativen, dem Ruhenden gewichen. Der feierlichen Erhabenheit, die die Statuen ausstrahlen, steht die natürliche Beschränkung gegenüber. Freilich wird man sich mit dieser Denkmalsform weniger befreundet haben als mit den Statuen.

Man setzte des weiteren den Dichtern der Befreiungskriege Denkmäler: so Ernst Moritz Arndt in Bonn (1865), Theodor Körner in Dresden (1871), Max von Schenkendorf in Tilsit (1890). Die Österreicher errichteten Franz Grillparzer 1889 und Ferdinand Raimund 1898 Statuen aus Marmor in Wien, die Schwaben Ludwig Uhland ein Bronzedenkmal in Tübingen 1872. Viktor von Scheffels Denkmal wurde 1891 in Heidelberg enthüllt, das für Heinrich Laube 1895 in Sprottau. Eines der letzten Denkmäler dieses monumentalen Typs erhielt Theodor Fontane in Neuruppin 1905.

Weder Friedrich Hölderlin noch Heinrich von Kleist, weder Achim von Arnim noch Clemens Brentano, weder Georg Büchner noch Friedrich Hebbel wurden in Statuen verewigt. Dennoch hatten auch die Verehrer Kleists, Büchners, Heines ihren Wallfahrtsort: es sind die einsamen Gräber am Wannsee und in Zürich über dem See, und Heines Grab ist bekanntlich in Paris.

Gegen Ende des Jahrhunderts ging der Sinn für das Monumentale immer mehr verloren. Das Grillparzer-Denkmal und ebenso das Gustav-Freytag-Denkmal in Wiesbaden bilden jeweils das Zentrum einer ganzen Denkmalsanlage mit Reliefs und Ruheplätzen. Besonders die vielen Büsten zeigen, daß man den Denkmalskult der Jahrhundertmitte nicht mehr teilte. Gerade den Dichtern des eigenen Jahrhunderts stellte man vielfach Büsten, oft in kolossaler Form, auf; vielfach wählte man einen Park oder eine Grünanlage als Ort, zumindest umgab man das Denkmal mit Blumen und Bäumen. Diese Denkmalsform fand nach und nach eine große Verbreitung. In Württemberg ehrte man so in Stuttgart Ludwig Uhland (1865), Eduard Mörike (1880), Wilhelm Hauff (1882), Karl Gerok (1898) und J. G. Fischer (1900). Man stellte ferner z. B. Büsten auf für Karl von Holtei in Breslau 1881, für Wilhelm Müller in Dessau 1884, für Joseph von Eichendorff in Neiße 1888, für Adalbert von Chamisso in Berlin 1888, für Heinrich Hoffmann von Fallersleben auf Helgoland 1891, für Viktor von Scheffel in Karlsruhe 1892, für Friedrich von Bodenstedt in Wiesbaden 1894, für Annette von Droste-Hülshoff in Münster 1896, für Karl Immermann in Magdeburg 1897, für Novalis in Weißenfels 1898 usw.

In vielen Fällen waren die Denkmäler Angelegenheiten der städtischen Verschönerungsvereine geworden. Der historische Impetus der Dichterver-

herrlichung war vorüber. Nach der Jahrhundertwende wurden noch eine Reihe von Statuen und Büsten enthüllt. 1914 fand diese selbstverständlich gewordene Mode endgültig ein Ende.

Aber schon diese letzten Statuen zeigen die Wandlung. Das 1914 in Dresden eingeweihte Schiller-Denkmal, die Gestalt mit der entblößten Brust, der antiken Gewandung und dem kaum dazu passenden Kopf nach Dannecker zeigt, wie sehr sich der Jugendstil, das Kunstgewerbe von den historisierenden Tendenzen der Plastik im 19. Jahrhundert entfernt hat. Die Furcht vor dem Monumentalen kommt nun in dem mit Reliefs verzierten Rondell zum Ausdruck, das das Denkmal eingrenzt. Vor allem könnte man an Max Klingers Beethoven-Denkmal den Wandel demonstrieren: der nackte Beethoven mit dem dämonischen Schädel sitzt auf einem mit farbigen Edelsteinen besetzten Thronsessel, der aber nur zum Teil aus Stein gehauen ist. Das Denkmal soll Innenbild eines Genies sein, nicht mehr Abbild einer lebendigen Existenz.

In unserem Jahrhundert wurden den Dichtern kaum noch öffentliche Standbilder gesetzt.[10] Die Dichtung hat sich in ihrer Struktur immer mehr den Anschauungen des Volkes entzogen. Die Popularität ist dem Kunstcharakter gewichen.

Ein anderes Phänomen ist für diesen Wandel ebenso wichtig: die Zeit des Historismus ist vorüber und damit die naive Fähigkeit, in einem historisierenden Stil die Zeugen der Vergangenheit zu verewigen. Die Lust, den Dichtern im 19. Jahrhundert Statuen und Büsten zu errichten, setzte nicht nur die historische Gesinnung voraus, sondern auch eine moralische Auffassung. Aber, im ganzen gesehen, ist diese Stein und Erz gewordene Literaturgeschichte ein höchst charakteristischer Beitrag zur Historienkunst des 19. Jahrhunderts. Die Bildhauer haben uns das getreue Bild überliefert, das sich ein Zeitalter, das in der Geschichte Trost und Erbauung suchte und fand, von den Dichtern machte.

Bürgerlicher Sinn, Bildungsbeflissenheit, nationale Sehnsucht spiegeln sich in den Denkmälern. Der Wille zur Verewigung hatte eine Monumentalisierung der Dichtergestalten zur Folge, und die Heroisierung machte die Dichter zu Fürsten und zu Helden. Ihre Verherrlichung schloß die Gefahr der Veräußerlichung ein: ihr ist man erlegen. Daß dieser fragwürdige Nachruhm manchem Dichter geschadet hat, steht außer Zweifel.

[10] Erst nach diesem Kriege wurde Heinrich Heines Denkmal von Georg Kolbe in Frankfurt aufgestellt. 1931 wurde in Liesthal ein Carl Spitteler-Denkmal enthüllt, etwas später ein Stefan-George-Brunnen in Basel eingeweiht. Wilhelm Raabe setzte man in den Zwanziger Jahren ein Denkmal in Eschershausen. Das sind vereinzelte Nachzügler. Dagegen lebt der Dichter-Denkmalskult in der DDR und überhaupt in sozialistischen Staaten weiter.

Wie unmittelbar wirken dagegen die Monumente der Goethezeit. Die Dichterverehrung war damals viel intimer, sie vollzog sich in den Freundeskreisen und wurde noch nicht von dem bildungshungrigen Bürgertum öffentlich getragen. Diese Vorgeschichte der Dichterstatuen des 19. Jahrhunderts macht die Unterschiede besonders deutlich. Den Freunden und Freundinnen Erinnerungssteine, Obelisken, Säulen, Tempelchen in Parks aufzustellen und ihrem Gedächtnis zu weihen, gehörte zum Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts. Diesen von der Empfindsamkeit getragenen Geist teilten Goethe und sein Kreis in Weimar so wie Gleim in Halberstadt. Das Denkmal war das Bild lebendiger Verbundenheit und dauernden Andenkens. Die Erinnerungssteine für die Dichter wurden versehen mit Medaillons, die den Verehrten im Brustbild darstellten. So errichteten Freunde Ewald von Kleist in Frankfurt a. d. Oder 1779 eine kleine Pyramide, das Relief mit dem Bildnis des Dichters schuf Gottfried Schadow. Für Salomon Gessner in Zürich und für Lessing in Wolfenbüttel setzte man 1793 und 1795 ähnliche Denkmäler: antike Altäre, die jeweils mit dem Brustbild des Dichters im Profil verziert sind.[11]

Solche klassizistischen Denkmäler sind freilich nur wenige überliefert. Für Schiller beispielsweise plante der Karlsruher Baumeister Ferdinand Weinbrenner 1806 etwas Menkwürdiges: über einem mit allegorischen Figuren ausgeschmückten Basrelief sollte sich ein Dach in Form einer halben Weltkugel erheben, „auf welcher Pegasus", wie es in der Beschreibung heißt, „mit dem vergötterten Schiller zum Olymp emporschwebte".[12]

Goethes Frankfurter Freunde, allen voran Sulpiz Boisserée, wollten dem alten Dichter zu Lebzeiten ein Denkmal setzen. Der Plan, der nicht zur

[11] Vgl. für diese Zusammenhänge meinen unter Anmerkung 3) genannten Beitrag S. 418 ff. Einige zeitgenössische Literatur ist dort verzeichnet.

[12] Der Entwurf dieses Schiller-Denkmals ist abgebildet auf dem Titelblatt der Schrift von Wilhelmine Müller geb. Maisch, Schillers Andenken. Eine Kantate. Karlsruhe 1806. Die Beschreibung lautet:
„Eine Base, deren Ecken mit geflügelten weiblichen Figuren — Victorien — geziert sind, welche den Triumph der teutschen Nation über den Besitz Schillers klassischer Werke verkünden, die dem — sich zwischen ersteren auf einigen Stufen und einem Sockel befindlichen Steine — eingegraben, und auf den Seiten von Kandelabern beleuchtet sind. Über diesen ist ein mit Larven und Leiern verziertes Deckelgesimse, als Sinnbild der Poesie angebracht, unter welchem ein Lorbeerkranz von zwey Schwänen schwebend gehalten wird, als Anspielung auf seine lyrischen Gedichte, durch die er sich einen unsterblichen Lorbeerkranz selbst aufsetzte.
Auf diesem Gesimse erhebt sich gleichsam in Form eines Daches das Untere einer halben Weltkugel, zum Zeichen, daß eine halbe Welt um ihn, den Unsterblichen — trauert, deren Thränen sich in Dünste auflösen, die in Gestalt einer Wolke aufwärts steigen, auf welcher Pegasus — als wäre er von den Musen abgeschickt, ihren Lieblingssohn der Erde zu entwinden — mit dem vergötterten Schiller zum Olympe emporschwebt."

Ausführung kam, sah einen kleinen Tempel vor, in dem ursprünglich lediglich ein Relief Goethes Bildnis im Profil enthalten sollte. Der Dichter selbst hat sich mit diesem Projekt, auch in der Korrespondenz mit Christian Daniel Rauch, sehr beschäftigt, und in diesem Zusammenhang ist ein kleiner Aufsatz „Denkmale" zu nennen,[13] in dem er sich mit der Denkmalslust der Zeit auseinandersetzt:

„Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann. Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr werth als alles Architektonische, was man jemandem zu Ehren und Andenken aufstellen kann; ferner ist eine Medaille, von einem gründlichen Künstler nach einer Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die späteste Nachwelt übergeht."

Goethe nahm also die Entwicklung theoretisch vorweg, die in den dreißiger Jahren einsetzte. Auf eine Übergangsform ist noch abschließend hinzuweisen: auf das Hebel-Denkmal in Karlsruhe von 1833. Die Büste des Dichters steht unter einem neugotischen Baldachin. Es ist die liebenswerte Form eines Memorials, einfach und originell zugleich, Ausdruck einer spätromantischen Zeitsituation. Die Intimität der Denkmäler der Goethezeit ist noch gewahrt, und zugleich ist die Öffentlichkeit zum Mitgenießen aufgefordert. Der Übergang von der Neugotik zum Historismus lenkte dann auch die Auffassung von den Denkmälern in andere Bahnen. Das vorher intim Dargestellte geriet in Vergessenheit, und heute ist das meiste aus jener Zeit verschollen.

Der Dichter wurde im 19. Jahrhundert auf öffentlichen Plätzen gefeiert. Er wurde so der Roland der Zeit, der Schildträger eines historischen Geistes. Die lebenden Dichter standen solcher Verewigung freilich skeptisch gegenüber.

O, laßt dem Dichter seine Lorbeerreiser,
Ihr Handelsherrn! Behaltet Euer Geld.
Ein Denkmal hat sich Goethe selbst gesetzt.

So wehrte Heinrich Heine in dem Gedicht das „projektierte Denkmal Goethes zu Frankfurt am Main" ab.[14]

[13] In: Weimarer Ausgabe Abt. I. Bd 48. 1897. S. 141 f.
[14] In: Heines Werke. Hrsg. von Oskar Walzel. Bd 1. 1911. S. 277.

Friedrich Rückert dachte gleichermaßen: ihm ging es um Lessings Denkmal:[15]

> Ihm ein Denkmal zu errichten braucht es nicht, Er hat's gethan.

Und bissig schrieb Grillparzer ein Epigramm zur Enthüllung des Goethe- und Schiller-Denkmals:[16]

> Was setzt ihr ihnen Bilder von Stein,
> Als könnten sie jemals vergessen sein?
> Wollt ihr sie aber wirklich ehren,
> So folgt ihrem Beispiel und horcht ihren Lehren.

Die Dichter sahen die literarischen Werke als bleibende Denkmäler an. Was brauchte es da der sichtbaren Bilder? Zur Enthüllung des Platen-Denkmals in Ansbach dagegen schrieb Hermann Lingg ein Festgedicht,[17] das beginnt:

> Wär's nicht genug, im Herzen fortzudauern?
> Bedürft' er einer andern Huldigung,
> Der Genius, als daß die Besten trauern,
> Wenn seine Harfe riß in jähem Sprung?
> Und doch! Wenn ihm die Welt in frommen Schauern
> Den Dank beut eherner Vergötterung,
> Ein Bild des Ruhms für tausend Müh'n und Zähren:
> Auch das ist schön und gut; laßt sie gewähren!

In der Lyrik des 19. Jahrhunderts gibt es anderseits zahlreiche Beispiele dafür, daß man sich von den Denkmälern inspirieren ließ und nachdachte über Größe und Ruhm. Die Dichter schrieben Verse zur Enthüllung der Standbilder, Gelegenheitsgedichte, die zu Meditationen über die Gefeierten wurden. So nahmen die Zeitgenossen an der Apotheose der Dichter durch die Künstler teil. Die Epigonen besangen ihre Vorbilder. So Martin Greif über Goethes Denkmal in München:[18]

> Gleich wie ein Sternbild
> Über der Irdischen
> Scheitel heraufzieht
> Allen ein Freund,
>
> Also erscheint er
> Mitten im Wirrsal
> Lebenden Augen,
> Tröstlich zu schau'n.

[15] Zu Lessings Denkmal. In: Rückert, Werke. Hrsg. von C. Beyer. Bd 3. Leipzig o. J. S. 506.

[16] In: Grillparzer, Sämtliche Werke. Hrsg. von A. Sauer und R. Backmann. Abt. I Bd 12. 1937. S. 243.

[17] In: Lingg, Ausgewählte Gedichte. 1905. S. 104.

[18] In: Greif, Gedichte. 2. verm. Aufl. 1881. S. 281.

Der nationalen Absicht der Denkmäler entsprach das nationale Pathos der Lyriker im 19. Jahrhundert. Sie sahen diese Werke als Freiheitsstatuen, errichtet von den Bürgern, die auf eine neue politische Einheit hofften. Unter diesem Motiv schrieb beispielsweise Anastasius Grün eines der frühesten Denkmalsgedichte im 19. Jahrhundert „Schillers Standbild":[19]

Lodert, ihr deutschen
Herzen in Flammen!
Schlaget zu Einem
Brande zusammen!

Daß sich das Erze
Formend belebe,
Daß sich des Dichters
Bild draus erhebe!

Riesig und glänzend,
Tönend soll's ragen,
Memnon Germanias,
Da es will tagen.

Doch auch zu tönen
Soll es bedacht sein,
Bräch' einst in deutschen
Herzen die Nacht ein!

Dann in der Zwietracht
Düsteren Tagen
Weit soll es dröhnen,
Laut soll es sagen:

Lodert, ihr deutschen
Herzen in Flammen,
Schlaget zu Einem
Brande zusammen!

Vielschichtig ist also Sinn und Wirkung der Dichter-Denkmäler im 19. Jahrhundert, die heute Reliquien eines Kults geworden sind, der keine Nachfolge hatte, eines Kults, der stärker noch in England war, während man ihn in Frankreich nicht kannte. Und doch hat ein französischer Bildhauer das Dichtermonument geschaffen, dessen Genialität man allzu sehr in den Werken der deutschen Bildhauer vermißt: ich meine Auguste Rodins Balzac.

Die Kunsthistoriker haben sehr früh den Stab über diese Werke gebrochen. „Die Statue ist ihr [der Bildhauerei] zu wahrem Unheil geworden", schrieb Cornelius Gurlitt 1900 in seiner „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts". „Ganz Deutschland ist übersät mit den allerlangweiligsten Königen, Generälen, Kirchenfürsten, Staatsmännern, Dichtern, Gelehrten und Künstlern, um die sich im Grunde von dem Augenblick an, in dem die Bildsäule enthüllt ist, kein Mensch mehr kümmert." Gerechter freilich kann man das Phänomen heute sehen. Es bleibt erstaunlich, wie allgemein die Dichterverehrung im 19. Jahrhundert war, und da unsere Zeit solche Denkmäler nicht mehr errichtet, finden wir zu manchem Werk neuen Zugang.

Die Maler hatten an der künstlerischen Huldigung der Dichter auf ihre Weise Anteil. Es soll hier nicht von den Porträtisten die Rede sein, denn

[19] Gesammelte Werke. Hrsg. von L. A. Frankl. Bd. 1. 1877. S. 204 f.

das Dichterporträt ist — so wenig wie übrigens die Porträtplastik — kein speziell für das 19. Jahrhundert charakteristisches Genre. Vielmehr sollen die Transparente und Kunstblätter erwähnt werden, die Leben und Werk eines Dichters ausmalen und umschreiben. Man liebte die Apotheose und zugleich die Darstellung für den häuslichen Herd. Bei festlichen Anlässen stellte man Szenen aus dem Leben und Werk des Gefeierten in lebenden Bildern dar, zu denen Maler den Hintergrund, Schauspieler die Statistenrollen und Dichter den erläuternden Text beisteuerten.

Typisch waren die Transparente, Bilder, die auf Papier oder feines, mit Öl getränktes Baumwollzeug gemalt wurden und die man durch dahinter aufgestellte Lichtquellen zum Leuchten brachte. In solchen Bilderbogen verherrlichte man auch die Dichter. Beispielsweise hatte man 1844 vor Goethes Geburtshaus in Frankfurt ein Transparent errichtet, das Moritz von Schwind entworfen hatte. Es stellte die Glorifizierung der Geburt Goethes dar: die Wiege, umgeben von den Musen, von Jupiter und Venus und den allegorischen Darstellungen von Stadt und Strom.[20] Zur Schillerfeier 1859 errichtete man in Frankfurt einen Transparentenbau in Form eines antiken Tempels, und bei nächtlicher Beleuchtung bewunderten die Bürger die Apotheose Schillers auf dem großen mittleren Transparent, eine Huldigung, die die Germania dem Dichter darbrachte. Auf den Seitentransparenten sah man Szenen aus Schillers Werken. Wilhelm Kaulbach, Eugen Neureuther, Moritz von Schwind und andere Künstler statteten am gleichen Tag den Saal des Odeons in München mit Transparenten aus: die Maler verherrlichten den Dichter für die Dauer des Festes.[21]

Der Verherrlichung galten auch die Kunstblätter, die bekannte Maler zeichneten und die dann im Druck vervielfältigt wurden. Nehmen wir zum Beispiel wiederum ein Dokument zur Schiller-Säkularfeier 1859, ein Blatt des Dresdner Malers Theobald von Oer, das einem von Geschmack der „Gartenlaube“ geprägten Publikum die gefühlvollsten Momente aus Schillers Leben zeigte. Diese Guckkastenbilder umrahmen die Kolossalbüste, an der Dannecker arbeitet; Schillers Geburtshaus und das Goethe- und Schiller-Denkmal sind schmückendes Beiwerk; das Ganze ist zu einer architektonischen Dekoration arrangiert.[22]

[20] Vgl. Das Goethe-Denkmal in Frankfurt am Main. Frankfurt 1844. Nach S. 50.

[21] Der Transparentbau in Frankfurt ist abgebildet in: Gedenk-Bau zu Friedrich von Schiller's 100jähriger Geburtsfeier, begangen in Frankfurt am Main den 10. Nov. 1859. Frankfurt 1860.

[22] Dieses Kunstblatt wurde in der Illustrierten Zeitung vom 8. 10. 1859, S. 237 angezeigt unter dem Titel: Zur Säkularfeier der Geburt Friedrich von Schiller's am 10. Nov. 1859. Erfunden und gezeichnet von Theobald Oer, radiert von H. Brückner. Dresden, Verlagshandlung R. Kuntze.

Rührende Begebenheiten gerade aus Schillers Leben wurden in zahllosen Reproduktionen als Kunstblätter verbreitet. Sie gehen vielfach auf die Illustrationen zu Johannes Scherr „Schiller und seine Zeit" (1859) zurück. Diese Variationen bestimmter Episoden kamen als tränenselig stimmende Werke noch zu Beginn dieses Jahrhunderts immer neu auf den Markt: Der Herzog überrascht Schiller bei der Vorlesung aus den „Räubern"; Schiller ruht auf der Flucht; Schiller in Loschwitz; Huldigung vor dem Leipziger Theater 1801. Diese beliebten Motive regten viele Maler und Zeichner zu Historienbildern an: sie gehörten zum Hausschatz des Bürgertums im 19. Jahrhundert, freilich mehr Zeugnisse der Teilnahme und der Verbundenheit als Dokumente der Verherrlichung.

Wichtiger dagegen sind die typographischen Denkmäler, mit denen man den Werken säkulare Bedeutung verschaffen wollte. Man muß ja bedenken, daß die Dichterverherrlichung, von der hier die Rede ist, mit dem frühen optischen Zeitalter zusammenfiel. Mit der Rückwendung zur altdeutschen Kunst kam der Holzschnitt nach der Umrißzeichnung (die auf klassizistische Formensprache zielt) erneut in Mode; das löste einen unerhörten Aufschwung des illustrierten Buches aus. „Die typographischen Drucke mit Bildern und Text sind in unseren Tagen so beliebt und häufig geworden, daß sie eine eigene und sehr umfangreiche Abteilung in der neuesten Literatur bilden. Kinder- und Volksschriften, poetische Werke und Romane, sogar Gebet- und Andachtsbücher, Übersetzungen der Bibel und der alten Classiker sind mit Vignetten bebildert und mit Arabesken berändert worden", heißt es im Brockhaus von 1853.[23] Das Wort Illustration wurde in Deutschland um 1840 geprägt.[24] Bald darauf erschienen dank der Holzschnitttechnik die ersten illustrierten Zeitungen, und ein Jahrzehnt später bereits wurde die Photographie erfunden.

Das 19. Jahrhundert war reich an begabten Illustratoren, die mit der Zeichenfeder in dieser Zeit erzählten. Man braucht nur die Namen Ludwig Richter, Otto Speckter, Theodor Hosemann, Martin Disteli zu nennen, und vor allem hat man auf Adolf von Menzel zu verweisen, um auch die unzeitgemäße Genialität zu sehen, die es in der Illustrationskunst gab. Der

[23] Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie für die gebildeten Stände. Konversationslexikon. 10. Aufl. Bd. 8. 1853. S. 195.

[24] Die ersten Belege für das Wort Illustration in Deutschland: 1839 in der Zeitschrift „Die Eisenbahn". S. 621: „Bonaventura Genelli wird die bei Cotta erscheinende Prachtausgabe des vossischen Homer mit Umrissen illustrieren." — Julius Nisles „Schillergalerie" 1840 hat den Untertitel: „Illustration zu Schillers dramatischen Werken." — Seit 1843 erschien dann in Deutschland die „Illustrirte Zeitung". — Hans Schulz (Deutsches Fremdwörterbuch. 1913. S. 283) schreibt, daß das Wort bei Petri 1845 gebucht sei und „um 1840 eingebürgert" wurde. Dieser Hinweis kann mit den vorliegenden Belegen präzisiert werden.

Neigung zum Bild kamen schließlich die Bildergeschichten und Bilderbogen entgegen, und das Bedürfnis forderte auch hier geniale Begabungen: Graf Pocci, Wilhelm Busch.

Von diesem Hintergrund heben sich die Monumentalwerke des Buchdrucks ab, die sogenannten Prachtausgaben, von denen es in dem erwähnten Brockhaus-Artikel heißt, daß ‚die Menge sogenannter Prachtwerke (ouvrages illustrés) nie größer war als jetzt'. Zwischen den kostbaren Fürstenausgaben der Goethezeit, den klassizistischen Meisterwerken der Typographie und den Pressedrucken der Jahrhundertwende, die die moderne Buchkunst einleiteten, lag der Tiefstand der Buchkunst: gerade in dieser Zeit erschienen die Prachtausgaben, bombastische Werke, die sich durch kostbaren Aufwand in Typographie, Illustrationen und Einband auszeichnen sollten, die aber doch nur Beispiele für die Disproportion von Anspruch und Gestaltung im 19. Jahrhundert waren.

Man glaubte, ein bedeutendes literarisches Werk durch großen Prunk in seiner Bedeutung zu steigern und merkte nicht, daß man diesen Text mit dem Ballast an Initialen, Randleisten, Bordüren, Illustrationen, Photographien, mit Goldschnitt und Beschlägen vernichtete. Das Nibelungenlied, Wielands „Oberon", Goethes „Hermann und Dorothea", sein „Reineke Fuchs", Schillers „Lied von der Glocke", Vossens „Luise", Goethes „Faust", dann Uhlands Gedichte, Hauffs „Lichtenstein", Geroks „Palmblätter" und schließlich Viktor von Scheffels „Trompeter von Säckingen" sind einige der Prachtausgaben, die mit enormem Aufwand zwischen 1840 und 1890 herausgegeben wurden, damals empfunden als Meisterleistungen zu Ehren Gutenbergs, heute Paradigmen einer erschreckenden Verflachung künstlerischen Geschmacks.[25]

Die goldgeprägten Einbände mit den neugotischen Ornamenten wirken prächtig und überladen, die Messingbeschläge, etwa die der Prachtausgabe von Schillers Gedichten von 1859, diesem Höhepunkt einer Buchform, protzig und unangemessen, denn das, was die schweren Buchdeckel einschließen, ist keine kostbare Inkunabel, sondern die Imitation des historisierenden 19. Jahrhunderts.[26] Das Papier ist meist gewöhnliches Maschinen-

[25] Vgl. Rolf S. Schultze, Deutsche Bücher mit Originalphotographien. Versuch einer Beschreibung und Bibliographie eines vergessenen Buch-Illustrationsverfahrens. In: Symbola Hans Jessen oblata. Würzburg 1967. (Jahrbuch der Schlesischen Friedr.-Wilhelm-Universität Breslau. Beiheft 7). S. 241—265.

[26] Schillers Gedichte. Jubiläumsausgabe. Mit Photographien nach Zeichnungen von Böcklen [!], Kirchner, C. Piloty, F. Piloty, Ramberg, Schwind etc. etc. und Holzschnitten nach Zeichnungen von Julius Schnorr in Stuttgart. — Stuttgart: Cotta 1859—1862. VIII, 568 S. — Vgl. dazu auch Paul Raabe, Schiller und die Typographie der Klassik: In: Imprimatur NF. 2 (1958/59), S. 152—171.

papier. Die Zeit kostbarer Velinpapiere ist längst vorüber. Die Typographie, die monotone Fraktur versagt angesichts des großen Formats und bedeutenden Anspruchs. Auch die den Miniaturen nachgeahmten Initialen, die Bordüren und Textillustrationen können über das Dilemma nicht hinweghelfen.

Was nun die Illustrationen überhaupt angeht, so sind sie Massenfabrikate geworden. Wilhelm Kaulbach, Wilhelm Camphausen, Arthur Ramberg, Anton von Werner und die vielen längst vergessenen Historienmaler des 19. Jahrhunderts lieferten die Vorlagen der ganzseitigen Illustrationen, meist bürgerlich-biedere oder altdeutscher Manier nachempfundene Werke, die — auch das soll die Kostbarkeit unterstreichen — vielfach als Photographien wiedergegeben und eingeklebt sind. Der optimistische Glaube an die Technik führte freilich vollends zu einer Disharmonie. Die Photographien sollen die Wirklichkeit vortäuschen, die aber wiederum malerische Beschönigung war. In vielen sogenannten Galerien hat man diese Manier geübt; auch Vossens „Luise" und vor allem das Jubiläums-Prachtwerk von Schillers Gedichten sind mit diesen technischen Sensationen angefüllt. Dadurch freilich, daß auch Holzschnitte — von Julius Schnorr von Carolsfeld — eingestreut sind, geht die letzte Einheit verloren: die Prachtausgabe ist zu einem Ausstellungsgelände, zu einem „Glaspalast" geworden: der Vergleich könnte die kunstgewerbliche Absicht und die technische Neuheit ausdrücken.

Den Denkmälern und den Prachtausgaben ist der Zweck der Schaustellung gemeinsam. Die Dichterverherrlichung ist verbunden mit der Demonstration technischer Fortschritte. Alles aber überdeckte der Wille zum Monumentalen und die Weltanschauung von der Apotheose des Dichters.

Der Hang des 19. Jahrhunderts, den Dichtern unvergängliche Denkmäler setzen zu wollen, spricht auch aus den Gebäuden, die man um ihre Manuskripte baute. Das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, hoch über der Stadt, nannte Herman Grimm eine Zitadelle.[27] Die Pracht der Räume sollte den Heiligtümern entsprechen, die man verwahrte, und ähnliche weihevolle Gefühle wirkten in Marbach mit, als man das Schiller-Museum* nach 1900 entwarf, baute und ausstattete.

Mit diesen Bauwerken erlebte die Dichterverherrlichung im 19. Jahrhundert ihren letzten Höhepunkt. Man hatte dem Andenken der Dichterfürsten Paläste gebaut, doch bald fand die äußerliche Dichterverehrung ein Ende;

[27] Herman Grimm schreibt weiter: „Goethes Schriften, seiner geistigen Existenz gleichsam, ein monumentales Haus zu errichten, wo diese kostbaren Papiere als Weltbesitz sichere Ruhe fänden und zugleich allen Völkern zugänglich wären, war ein allerneuester Gedanke." (Grimm, Fragmente. S. 144 f.)
* als Imitation des Schlosses Solitude

denn was in den Räumen wirkte, war nicht nur Verehrung, sondern Forschung, nüchternes wissenschaftliches „Geschäft", und je mehr man sich in die Papiere und Werke vertiefte, um so fremder wurde allen der Kult, den das 19. Jahrhundert mit dem Andenken der Dichter getrieben hat. Dem Prozeß der Ausstellung folgte die Einkehr, die Besinnung. Das 20. Jahrhundert hat seinen Autoren keine sichtbaren Denkmäler mehr gesetzt. Es ist auf der Suche nach dem Sinn. Der Leser kehrt zur Quelle zurück: er liest und studiert die Werke, Briefe, Zeugnisse, er betrachtet die überlieferten Bildnisse. Das Dokumentarische ist an die Stelle des Optischen getreten, das Originale an die der Nachahmung, die Wissenschaft an den Platz der huldigenden Kunst. Insofern darf man sagen, hat unser Jahrhundert einen Fortschritt erlebt.

DISKUSSION

Herr KOOPMANN:

Ich glaube, man muß aus dem schlichten Vorhandensein der großen Zahl von Goethe- und Schillerdenkmälern Schlußfolgerungen ziehen. Wir haben es ja im Grunde genommen mit der Stein gewordenen Form eines gewissen dichterischen Begriffs zu tun, der sich eben durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch gehalten hat und der doch außerordentlich verhängnisvoll gewesen ist, wenn man beispielsweise an Heine denkt und an sein Totschweigen schon zu Lebzeiten. Zum Heine-Denkmal kam es ja erst 1906.

Herr GRIMM:

Da ist eine politische Frage. Herr Raabe, Sie haben es ja angedeutet: die Denkmalsucht kann man, etwas übertreibend, als eine Art Verdrängung der gescheiterten 48er Revolution ansehen.

Herr MEYER:

Dürfte ich etwas bemerken zu dieser Sache, die kulturgeschichtlich so hoch wichtig ist, auch gerade dadurch, daß es sich künstlerisch um Tiefpunkte handelt. Wenn wir uns die Frage stellen würden, ob jemand von uns eine Träne weinen würde, wenn alle diese Dokumente aus dem 19. Jahrhundert auf einmal weg wären, und man gäbe sich dann ehrlich eine Antwort, das wäre ein Kriterium. Es wurde gesagt, und da kann man vielleicht ein bißchen modifizieren, die Dichter sind im 19. Jahrhundert dem Bewußtsein des Volkes entzogen. Das ist vielleicht nicht das Wesentliche. Ist nicht wesentlicher eine unwillige Skepsis des modernen Geistes, in Reaktion gegen diese Persönlichkeitsverherrlichung? Brechts Psalm „Es kommt nicht auf dich an, und du kannst ruhig sterben“ richtet sich gegen Persönlichkeitsverewigung, Persönlichkeitskult. Diese Anti-Bewegung geht gegen das Dokument, gegen das Persönlichkeitsmonument. Oder man denke an das platzende Denkmal in Rilkes 10. Elegie, auch an diese Anti-Stimmung, auf dem leeren „Trostmarkt“ mit der fertig gekauften Kirche und dem platzenden Denkmal. Etwas möchte ich noch sagen zu unserm ganzen Thema. Ich glaube, es wäre doch etwas unvollständig, unser Tagungsthema, wenn nicht die Frage des künstlerischen Wertes und der künstlerischen Bewertung doch einmal gestellt und angedeutet würde. Deutschland — Goethezeit, und dann Deutschland im 19. Jahrhundert, im Gegensatz etwa zu Deutschland im 16. Jahrhundert oder Holland im 17. Jahrhundert; das Verhältnis — jetzt wertungsmäßig — von Bildender Kunst und Literatur. Dürer, Holbein, Grünewald, Donauschule (aber damit ist nur ein winziger Bruchteil genannt); und in der Literatur Hans Sachs, Fischart: das scheint mir sicher in der Repräsentanz oder Weltgültigkeit, aber wenn letzteres etwas opportunistisch klingt, auch immanent im Wert ein großer Unterschied zu sein. Und jetzt in der Goethezeit das Umgekehrte. Aber dann der Expressionismus, wo ich das Gefühl habe, da

wird es wieder diese Einheit, da ist die Bildende Kunst nicht ein unebenbürtiger Mitläufer neben der Literatur.

Herr RASCH:

Wir können die Qualitätsfrage nicht ausklammern. Sie gehört zur Sachfrage in einem bestimmten Sinn. Letzten Endes ist es natürlich eine Frage der Kultur-Morphologie.

Herr RAABE:

Ich bin ganz Ihrer Meinung, ich hoffe auch, vor allem dargestellt zu haben, daß diese Unebenbürtigkeit bestanden hat. Man hat ja eigentlich zwei Fluchtpunkte bei der Arbeit. Der eine ist der Rückzug auf die Goethe-Zeit. Das klassizistische Denkmal stellt wirklich noch eine Ebenbürtigkeit dar. Daneben erscheint die Flucht ins 20. Jahrhundert, in den Expressionismus oder überhaupt in moderne Kunst. Dieser Gegensatz wäre vielleicht noch besser herausgekommen, wenn es im 20. Jahrhundert die Möglichkeit einer andern Form der Dichterwürdigung etwa in Form eines Monuments oder irgendeiner abstrakten Plastik — „Hommage à Rilke" — gegeben hätte. Man hätte dann wahrscheinlich dieses Tal noch mehr als Tal gesehen. Und ich möchte nur ein Wort noch sagen zu Ihrer Frage des Kuriositätenkabinetts und der Greuelkammer. Da stimme ich Ihnen auch fast ganz zu. Aber wir müssen uns wahrscheinlich doch etwas hüten, das so negativ zu sehen. Es ist eben wirklich ein Bestandteil des 19. Jahrhunderts.

Herr MEYER:

Bei der historischen Betrachtung haben wir immer diese Zweiheit: einerseits sich liebevoll in die Sache versenken, ohne das geht's unbedingt nicht, und das haben Sie in mustergültiger Weise getan; und andererseits einen Punkt außerhalb finden, um die Sache in Bewegung zu bringen, eigentlich weit außerhalb. Wo Sie nun sagen, daß in der Goethezeit die visuelle Entsprechung ebenbürtig ist, da würde ich gerade nicht sagen, daß sie ebenbürtig ist. Beide Künste sind wohl nur stilistisch in derselben Atmosphäre, wir empfinden eine Stimmigkeit, ob das nun Chodowiecki oder die klassizistische Richtung ist.

Herr WEISS:

Wir müssen ja auch als Germanisten uns klar darüber werden, an wieviel Zeitstellen die deutsche Literatur insgesamt das Niveau und den Rang der europäischen Literatur erreicht. Fast polemisch möchte ich sagen, wir sind etwas zu sehr gewohnt, eben nur von Laokoon zu sprechen und völlig zu vergessen, daß das zentrale Problem 1719 bei Dubos diskutiert worden ist. Es wurde von dem Verhältnis der deutschen Musik zur deutschen Malerei, zur deutschen Literatur gesprochen. Nun müßte man aber das Verhältnis der deutschen Musik zur französischen, von der man gesagt hat, sie existiert nicht, bestimmen, oder das Verhältnis der deutschen Literatur zur französischen. Das liegt nicht nur an der Frage der Weltspra-

che, auf die man immer verweist. Französisch und Englisch sind Weltsprachen geworden, und das Deutsche hatte es schwerer, sich durchzusetzen. Daran liegt es nicht, denn dagegen spricht die Übersetzungsleistung bei der Verdeutschung der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, so daß Tolstoj und Dostojewskij und Leskov und Gogol fast von niemandem im Original gelesen werden. Das hindert uns nicht, einzusehen, was zwischen Keller und Fontane einerseits und Flaubert und Tolstoj andererseits für eine Kluft sich auftut, die nicht nur im Sprachlichen liegt.

Herr GRIMM:

... Man könnte ketzerisch sagen, die Wertungsfrage versteht sich von selbst. Und ich weiß nicht, ob der Erkenntniswert dieser Fragestellung sehr groß ist. Mir schiene es nicht uninteressant, das aufzugreifen, was Herr Koopmann vorhin sagte, von der Typologie eines bestimmten Dichterbegriffs, die sich in diesen Denkmälern darstellt und zugleich trivialisiert. Man könnte als Arabeske den Klopstock vorher und den Hauptmann hinterher als lebende Dichterstandbilder nennen, die zu dieser ganzen Serie von Bronzegebilden dann auch gehören. Daß etwa Heine oder Büchner keine Denkmäler bekamen — das ist vielleicht nicht ganz so zufällig und auch nicht nur politisch motiviert, sondern es ist da vielleicht ein anderer Dichterbegriff und eine ganz andere Art von Dichterselbstverständnis wirksam. Es wird dann im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen, wenn Benn davon spricht, daß man die Hälfte seiner Asche in den Wind streuen sollte und die andere Hälfte in eine Nescafédose.

Herr WISSMANN:

Darf ich den Einwand gegen das Denkmal aufnehmen, den man erweitern könnte gegen die ganze Plastik des 19. Jahrhunderts. Aber das liegt in einer Schwierigkeit der Sache überhaupt. Eine gute Plastik hat doch dann ihren Sinn, wenn ihr Inhalt in die Identität mit der Dreidimensionalität zu bringen ist. Aber das, was das Denkmal z. B. leisten muß, das ist die Darstellung literarischer Inhalte, die sich nicht in Plastik umsetzen lassen.

Herr MARTINI:

Aber was halten Sie von dem Rodinschen Balzac? Ist das eine echte Plastik?

Herr WEISS:

... Wir müßten einmal die Gegenprobe machen. Diese Dichterplastiken, die wirken abstoßend schlecht. Wenn man aber an den Prinzen Eugen und an den Erzherzog Karl vor der Hofburg in Wien denkt, die wirken nicht so schlecht, weil es eben eine andere Aufgabe ist, das Denkmal eines Feldherrn zu schaffen.

Herr RIHA:

Ich habe Herrn Dr. Raabe schon darauf hingewiesen, daß es von den späten 50er Jahren bis in die 70er Jahre äußerst scharfe Artikel von Kürnberger gibt ge-

gen die Denkmalspest und die Denkmalsepidemie. Er beschäftigt sich dort sehr exakt mit der Rolle der Dichter, die an solchen Gründungsvereinen mitwirken, und er fragt sich, was gerade diese Autoren eigentlich zu bieten haben. Sie sind unbedeutend, und um Wirkung haben zu können, müssen sie solche Denkmalsvereine gründen, denn nur durch solche Denkmale und durch die Teilnahme an Dichterbegräbnissen kommen sie überhaupt zu Ruhm und Popularität.

WALTER WEISS

Zu Adalbert Stifters Doppelbegabung

Der umfangreichste und eingehendste Beitrag zu diesem Thema stammt von dem Kunsthistoriker Fritz Novotny. Sein Buch „Adalbert Stifter als Maler“[1] (3. Aufl. Wien 1941) enthält ein umfangreiches Kapitel über „Malerei und Dichtung“. Seine Ergebnisse dienen den folgenden Überlegungen als Ausgangspunkt. Ich fasse sie daher zunächst kurz zusammen: Stifter war als Maler im wesentlichen Autodidakt. Trotzdem leistete er Beachtliches und nahm neben den von ihm bewunderten Zeitgenossen Schwind, Waldmüller, Rudolf Alt eine eigenständige Stellung in der österreichischen Malerei der Zeit ein. Seiner Sprachkunst sei seine Malkunst aber nicht ebenbürtig. Im Vergleich zeige sie eine deutliche Einschränkung der Motive: Der Wald erscheint in den Bildern Stifters erst ganz zuletzt, der Winter und besonders die Menschen fehlen fast ganz. Novotny sieht die Ursache dafür in technischen Unzulänglichkeiten. Als Maler sei Stifter den Zeitmoden stärker unterlegen denn als Dichter. Seine Anfänge stehen im Zeichen der Romantik des Außergewöhnlichen, Pittoresken; besonders gut abzulesen an seiner Vorliebe für die Mondlandschaft. In seinen theoretischen Urteilen sei er mehr oder weniger Klassizist; nur seine Bildbeschreibungen zeigen Ansätze einer freieren Auffassung, wenn er etwa atmosphärische Werte beachtet.

Erscheint Stifters Malkunst damit grundsätzlich als Reduktion seiner Sprachkunst, so findet Novotny doch eine bemerkenswerte Übereinstimmung in drei Entwicklungsphasen: Da sind die Bilder der Jahre 1837 bis 1941: Der „Blick in die Beatrixgasse“ (Nr. 40) ist vom Motiv her und in der Malweise frühexpressionistisch. Dasselbe gilt für die Wolkenstudien (Nr. 48, 50) und für die Felsstudien (Nr. 45, 47) um 1840. Sie fallen durch Dynamik auf. Die Latschen auf einer der Felsstudien (Nr. 47) scheinen vom Felsen förmlich wegzufliegen. — Die dichterischen Parallelen dazu findet

[1] Die Nummernangaben zu den Bildern beziehen sich auf das „Verzeichnis der Malereien und Zeichnungen“ in diesem Buch

Novotny in den frühen „Studien", etwa im „Condor", in den „Feldblumen" und im „Hochwald". Die Bilder der zweiten Phase um 1848 sind durch großen Ernst und idealisierende Ausgeglichenheit gekennzeichnet. Als Beispiel diene das besonders ausgeglichene, ruhige Mondbild der Straßerau bei Linz (Nr. 70). Parallelen in der Dichtung bieten die späten „Studien", so etwa die Mondlandschaft in der Studienfassung von „Brigitta".[2]

Am deutlichsten trete die Übereinstimmung von Dichtung und Malerei in der dritten und letzten Phase heraus. Sie wird einmal durch die symbolischen Landschaftskompositionen vertreten, die St. seit der Mitte der Fünfzigerjahre versucht hat. Als Beispiel zeige ich „Die Heiterkeit" (Nr. 74, 78). Andere Beispiele wären „Die Bewegung" (Nr. 73, 76, 77) und „Die Sehnsucht" (Nr. 75).[3] Zum anderen erhalten nun die Stein- und Felsstudien einen Charakter, der sie von den früheren von 1840 deutlich abhebt. Sie verlieren die dynamischen, impressionistischen Züge und werden ruhiger, blockhafter, detaillierter in der Oberflächenbehandlung. Dichterische Parallelen bieten etwa „Der Nachsommer", „Witiko", die späteren Fassungen der „Mappe", die „Winterbriefe aus Kirchschlag" und „Aus dem bairischen Walde".

Ich gehe nun bei meinem Versuch davon aus, daß St. zweimal, im „Nachsommer" und in den „Nachkommenschaften", das Thema der Malerei dichterisch aufgegriffen und die Entwicklung eines Malers in seine menschliche und geistige Gesamtentwicklung hineingestellt hat. Meine These ist, daß St. dabei indirekt das Verhältnis zwischen Malerei und Dichtung, wie es für ihn gilt, darstellt. Nur bringt er in der Form des Nacheinanders von Entwicklungsphasen, was in seinem Dasein und Schaffen simultan nebeneinander bestand und herging.

Heinrich Drendorf („Nachsommer") geht aus von der wissenschaftlichen, besonders der erdgeschichtlichen Naturbetrachtung. Bevor er zum Haus des alten Risach kommt, erhebt er sich vom Blick über die vor ihm liegende Landschaft zu einer Totalvision mit erdgeschichtlicher Tiefendimension.[4] Bei Risach geht er dann, auf dem Weg über kolorierte Zeichnungen von Pflanzen, Steinen und Tieren, zur Kunst über. Einen ersten wichtigen Einschnitt in dieser künstlerischen Entwicklung bringt seine Begegnung mit Natalie. Mit ihr entdeckt er den Menschen als höchsten Gegenstand der Kunst. Konnte er vorher nur Naturdinge gut unterscheiden, menschliche

[2] Vgl. dazu Werner Thomas: Stifters Landschaftskunst in Sprache und Malerei. Versuch einer wechselseitigen Interpretation in der Novelle „Brigitta" . . .
In: Der Deutschunterricht 8 ((1956), H. 3, S. 12—28

[3] Vgl. dazu Novotny: Stifter als Maler, S. 29—38

[4] A. Stifter: Sämtliche Werke. Bd. 6, Prag 1921, S. 39/40 (Sämtliche Werke. Prag-Reichenberger Ausgabe, von nun an abgekürzt zitiert als SW)

Gesichter aber kaum, so erobert er sich nun zeichnend das menschliche Gesicht.[5] Hand in Hand damit — und das ist wichtig! — dringt er zur farbigen Darstellung von „ganzen" Landschaften mit ihrer eigentümlichen Atmosphäre vor.[6] Einen zweiten bedeutsamen Einschnitt bringt dann seine Entdeckung der griechischen Statue, der „Muse", im Haus des alten Risach.[7] Sie erschließt ihm das Wesen des Menschen. Interessanterweise wird in diesem Augenblick eine Verbindung zur Dichtung hergestellt.

„Ich zeichnete und malte meine Köpfe jetzt anders, als noch kurz vorher. Wenn ich früher, vorzüglich bei Beginne dieser meiner Beschäftigung, nur auf Richtigkeit der äußeren Linien sah, so weit ich dieselbe darzustellen vermochte, und wenn ich nur die Farben annäherungsweise zu erringen im Stande war, so glaubte ich, mein Ziel erreicht zu haben: jetzt sah ich aber auf den Ausdruck, gleichsam, wenn ich das Wort gebrauchen darf, auf die Seele, welche durch die Linien und die Farben dargestellt wird. Seit ich die Marmorgestalt in dem Hause meines Gastfreundes so lieben gelernt hatte und in die Bilder mich vertiefte, welche ich in dem Rosenhause getroffen hatte und in dem Hause meines Vaters vorfand, war Alles anders, als früher, ich suchte und haschte nach irgend einem Innern, nach irgend etwas, das weit außer dem Bereiche von Linien und Farben lag, das größer war als diese Dinge, und doch durch sie darzustellen sein mußte. Einen Kopf so zu zeichnen oder gar zu malen, wie ich jetzt wollte, war viel schwerer, als wie ich früher anstrebte, es war ohne einen Vergleich zuzulassen, schwerer; aber es war nicht zu umgehen, wenn man überhaupt die Sache machen wollte, es war Dichten, wenn ein Dichtungswerk geliefert sein sollte."[8]

Parallel zu diesem Vorgang und ihn verstärkend bemerkt Heinrich Drendorf erst jetzt die Sammlung antiker geschnittener Edelsteine, die sein Vater zusammengebracht hat. Sie stellen ausnahmslos menschliche Gestalten dar. Erschließt ihm die Statue das Wesen des Menschen, so erschließen ihm die Gemmen das Wesen Mathildens und Nataliens; sie öffnen ihm den Blick für die Seele in den Gesichtern.[9] In der Grotte mit der Nymphenstatue, die in Mathildens Heim dem Saal mit der Musenstatue bei Risach entspricht, kommt es zum entscheidenden Zusammentreffen Heinrichs und Nataliens. Es steht wieder und noch deutlicher im Zeichen der Dichtung; denn Heinrich hat soeben Homer gelesen, und er identifiziert nun Natalie nicht nur mit der Nymphe, sondern auch mit Nausikaa. — Wie er sich nach der ersten und zweiten Begegnung mit ihr der Darstellung ganzer Landschaften zugewendet hat, so sprechen nun die zwei im Augenblick ihrer Liebesbegegnung

[5] SW 6, S. 215, 274
[6] SW 7, S. 29 ff.
[7] SW 7, S. 72—74, 87
[8] SW 7, S. 178
[9] SW 7, S. 167—171, 211

weniger von der Liebe als von den Elementen und von der Beziehung der Elemente auf den Menschen: vom Stein, vom Marmor, dem reinen Stoff des plastischen Kunstwerks, von der Luft und vom Wasser; und zwar ohne die Anthropozentrik, die der alte Risach verwirft.[10]

Die Entwicklung in den „Nachkommenschaften" bietet aufschlußreiche Analogien: Friedrich Roderer, ein reicher Kunstliebhaber, malt mit Begeisterung Landschaften. Zunächst hat er — ähnlich wie St. selbst — versucht, den Dachstein vom Gosausee aus zu malen, und er ist daran verzweifelt. Er resigniert und bescheidet sich zu Moor-Bildern; Kommentar: „Es ist nicht viel zu malen".[11] Fanatisch bemüht er sich darum, das Moor zu erfassen, seine „wirkliche Wirklichkeit".[12] Die Wirtin, bei der er wohnt, findet das seltsam; sie kritisiert, daß in seinen Bildern keine Menschen vorkommen. Er steigt unbeirrt von einzelnen Studien zu einem Bild des „Ganzen", zu einem Totalbild des Moors auf. Dieses ist „ungewöhnlich groß".[13] Er baut ein eigenes Haus dafür, und man müßte eine Wand niederlegen oder das Bild einrollen, wenn man es hinausschaffen wollte. Denkt man an die kleinen Formate der Biedermeier-Malerei und St.s selbst, so erscheint dieser Zug besonders bemerkenswert. Im „Nachsommer" gibt es eine Parallele dazu: Der Maler Roland hat aus seinem Inneren (Subjektivität) eine große Landschaftskomposition mit Steinblöcken entwickelt, die ebenso übergroß wie Roderers Bild des Moors ist.[14] Wir müssen annehmen, daß zwischen der Größe der Bilder und ihrem Charakter als Totalbilder ein funktionaler Zusammenhang besteht. Ähnlich wie für Heinrich Drendorf bringt für Friedrich Roderer die liebende Begegnung mit einer Frau, Susanna, die Wende zum Menschen.[15] Zunächst scheint ihn die neue Wirklichkeitserfahrung in seiner Arbeit anzuspornen, dann aber verstärkt sich das Gefühl seiner Unzulänglichkeit, er vernichtet sein unvollendetes Bild und gibt das Malen auf.[16]

Fassen wir nun das Beobachtete zusammen und versuchen wir es zu deuten: Im „Nachsommer" wie in den „Nachkommenschaften" ist die zeichnerische und malerische Ding- und Landschaftsdarstellung in eine geistige Gesamtentwicklung eingebaut, die über sie hinausführt, hin zum Menschen. Der Schritt zum Menschen geschieht in der Dichtung und er ist darüber hin-

[10] SW 7, S. 272 ff.
[11] SW 13/2, S. 236
[12] SW 13/2, S. 271/272
[13] SW 13/2, S. 279
[14] SW 8, S. 52/53
[15] SW 13/2, S. 281
[16] SW 13/2, S. 300/301

aus motivisch mit der Dichtung („Nachsommer") bzw. mit der Abwendung von der Malerei („Nachkommenschaften") verbunden.

Auf der anderen Seite ergeben sich unverkennbare Parallelen zwischen den übergroßen Totalbildern Friedrich Roderers sowie des Malers Roland und den symbolischen Kompositionen, die der Maler Stifter in seiner späten Zeit versucht. Allerdings fehlt ihnen das übergroße Format, aber sie sind total und unvollendet wie jene, und das reine Element, die Abstraktion spielt eine große Rolle: Erd- und Luftgestalten, das Wasser als reine Bewegung, der Stein als reines Ding und der Wald als große Masse. Der Dichter Stifter teilt in seinem Spätwerk diese Neigung zur Totalität und zur Abstraktion. Ist aber in den symbolischen Landschafts- und Elementkompositionen des Malers der Mensch nur implizit da, so bezieht der Dichter bzw. der Schriftsteller die Elemente, die Totalbilder immer wieder ausdrücklich auf den Menschen. Beispielhaft in den „Winterbriefen aus Kirchschlag": Einleitend bemerkt da der Autor: „Es sei mir erlaubt, zuerst im Allgemeinen von einigen Dingen zu reden, welche die Grundwirkungen auf das menschliche Leben ausüben". Darauf spricht er der Reihe nach von den Elementen Licht, Wärme, Elektrizität, Wasser. — Im sechsten und letzten Brief entfaltet er ein Totalbild in ständiger Beziehung auf den Menschen und seinen Natur- und Kunstsinn.[17]

Die Dichtung übergreift, so gesehen, im Gesamtwerk Stifters die Malerei. In der Dichtung ist die ganze Spannweite und Spannung zwischen dem Menschen und dem Element bzw. dem Totalbild explizit dargestellt. Novotny meint, daß die späten Bilder Stifters Ausdruck des ganzen Menschen sind, so wie seine Dichtungen immer schon.[18] Das stimmt mit der Einschränkung, daß auch noch im Spätwerk ein Unterschied zwischen den symbolisch-abstrakten Landschafts- und Elementkompositionen des Malers und der Verbindung (Konfrontation) von Mensch und Element oder Totalbild im Werk des Dichters besteht.

Das allgemein Gesagte soll nun an einigen engeren Bild- und Wortbereichen erprobt werden.

Bis zum Überdruß zitiert man immer wieder die Vorrede zu den „Bunten Steinen", wo das *Gewitter* als isoliert und bloß sinnlich gegenüber dem „sanften Gesetz" der Stetigkeit und des Gesamtzusammenhanges abgewertet wird: „Sie (die Gewitter) kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen ... Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen

[17] SW 15, S. 258, 280 ff.
[18] Novotny: Stifter als Maler, S. 67

mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist."[19] Hält man gegen diese Formulierung die Bilder des Malers Stifter, so stellt man fest, daß das Motiv des drohenden, sich zusammenballenden Gewitters, daß die Vorgewitterstimmung darin eine große Rolle spielt. Ich zeige als Beispiele: „Westungarische Landschaft" (Nr. 54), „Donauauen mit aufsteigendem Gewitter" (Nr. 55), einen Blick auf den „Hohenstaufen bei Salzburg" (Nr. 67); sowie ein Nachtbild „Römische Ruinen" (Nr. 68) und eine „Mondlandschaft" (Nr. 64), beherrscht vom Kontrast zwischen dem Mondlicht und drohend sich zusammenballenden Wolken. Nun könnte man den Aussagewert dieser Bilder dadurch einzuschränken suchen, daß man sie auf die Mode der Romantik des Außergewöhnlichen zurückführt, auf Stifters geringe Originalität. Fragt man aber von ihnen hinüber zu Stifters Dichtung, so bemerkt man, daß dort das Gewitter, anders als es das sanfte Gesetz erwarten ließe, eine große Rolle spielt: an dramatisch gespannten Stellen, wo Leidenschaften sich entladen („Hagestolz"), wo der Irrtum sich einmischt („Feldblumen") oder wo ganz einfach die Übersicht über das Ganze fehlt, so bei der ersten Begegnung Heinrich Drendorfs mit dem alten Risach. Heinrich tritt bei Risach ein, weil er den Ausbruch eines herannahenden Gewitters erwartet. Er irrt sich, weil er den Zusammenhang nicht so überschaut wie der alte Risach. Dieser begegnet dem gespannt Wartenden mit entspannter, ruhiger Sicherheit. Er bringt ihn mit gelassenen und gleichmäßigen Bewegungen zu einem Ruheplatz und setzt ihn dort zur Ruhe, bis sich seine größere Übersicht bestätigt hat. — Alle diese Stellen könnte man noch ohne Schwierigkeit von der These des sanften Gesetzes her verstehen. Nicht mehr so leicht ist das im „Abdias". Denn dort erscheint der Blitz nicht mehr bloß zufällig, sondern bezogen auf eine latente elektrische Spannung, die die ganze Natur und die Menschen (Ditha wie Abdias) durchzieht. Dem entspricht eine alles zusammenfassende Formulierung der Erscheinung, die Stifter in den „Winterbriefen aus Kirchschlag" gegeben hat. Zunächst stellt er ganz im Sinne des sanften Gesetzes den Funken, das Gewitter als tötendes Unmaß dem zarten Maß, dem holden, lindernden Strömen der Elektrizität im Kosmos entgegen. Dann aber setzt er den Menschen hinein ins kosmische Kraftfeld elektrischer Spannung: „... also sind auf Höhen die electrischen Zustände weniger stürmisch als in Niederungen, sondern stetiger, sachter, ruhiger verlaufend und wandelnd, was ganz gewiß zu der gehobenen freudigen erquickenden Stimmung, die uns auf Höhen, uns unerklärlich, ergreift, nicht weniger beiträgt

[19] SW 5/1, S. 4

als andere Umstände, namentlich wenn man bedenkt, daß die electrische Spannung und Strömung der ganzen ungeheuern Himmelsglocke, die uns umfängt, auf unser Nervengewebe wie auf das feinste und edelste Saitenspiel wirkt. Ich rede nicht einmal davon, wenn Gewitter in dieser Himmelsglocke stehen, und gegen einander spielen, und man wie im Mittelpunkte dieser Glocke ist . . ."[20] Hier wird deutlich, wie ausgesetzt Stifter der Erscheinung war und welcher Spannungswert wohl auch den Gewitterbildern des Malers Stifter zukommt, über alle Moden und Traditionen der Malerei hinaus. Wir haben die Möglichkeit zu einer Gegenprobe: Das symbolische Bild „Heiterkeit" (Nr. 74) zeigt einen grün-blauen, nur mit einem winzigen weißen Wölkchen versehenen, völlig entspannten Himmel. — Es hat eine bedeutsame literarische Entsprechung an der Stelle im „Nachsommer", wo Heinrich Natalie im Freien begegnet und wo sich ihnen, vom Bild der Landschaft aufsteigend, ein umfassendes, heiteres und entspanntes Totalbild entfaltet.[21]

Ich fasse zusammen: Die Gewitterbilder des Malers Stifter erleichtern die Einsicht in die Rolle, die das Gewitter in seiner Dichtung spielt. Dadurch wird die einseitige Formulierung des sanften Gesetzes korrigiert, die geeignet ist, den wahren Sachverhalt zu verdecken. In der umgekehrten Reihung scheint es möglich und erlaubt, von der Dichtung her den Stellenwert der Gewitterbilder des Malers Stifter zu deuten.

Als zweiten greife ich den Komplex *Stein* heraus. Novotny bemerkt, daß im Reich des Malers Stifter nur die Steinstudien der Apologie des sanften Gesetzes genau entsprechen. In der Dichtung hat der Stein (Fels) viele Funktionen: als reines Element, als reiner Stoff (vgl. das Gespräch über die Nymphenstatue im „Nachsommer"), als Ursprungssymbol und -metapher, wie etwa in den schroffen Worten, die der „Hagestolz" an seinen Neffen richtet: „Aber du solltest doch dein Herz nicht an bebenden Weibern üben, sondern an Felsen — und ich wäre eher ein Fels, als etwas Anders. Daß ich dich so festgehalten habe, mußte sein; wer zuweilen nicht den Steinblock der Gewaltthat schleudern kann, der vermag auch nicht von Urgrund aus zu wirken und zu helfen."[22] Zu der hier vollzogenen Identifikation von Außen und Innen, von Stein und Gemüt paßt der Stein als Umgebung, die dem Inneren entspricht (neben dem „Hagestolz" z. B. im „Waldgänger"). Weiter erscheint der Stein als Hochsitz und Platz der Überschau (so etwa im „Heidedorf" und in „Granit") und als Bleibendes im Wechsel, als Ort der Wiederkehr (in „Granit" und im „Witiko"). Eine besonders wichtige Rolle, die auch in dem eben gebrachten Zitat aus dem „Hagestolz" anklingt, ist

[20] SW 15, S. 269
[21] SW 7, S. 220/221
[22] SW 3, S. 272

die des Knotenpunkts, des dramatischen Ballungs- und Verdichtungszentrums: Im „Hagestolz" ereignet sich die Schicksalswende auf einem Stein: „Als ich nach einiger Zeit einmal zu dem Buchenbrünnlein im Hirschkar hinaufging, sah ich sie auf dem breiten Steine sitzen, der neben dem Brünnlein liegt . . . Auf dem Steine aber saß bei ihr mein Bruder Hippolyt, und sie hielten sich umschlungen."[23] Ganz ähnlich der Ort, an dem Augustin Selbstmord begehen will („Mappe"). In „Granit" vereinigen der Stein vor dem Haus und der Hutfels der Binnengeschichte scheinbar gegensätzliche Rollen miteinander: Der Stein vor dem Haus erscheint als Ort der Überschau, der zuerst noch nicht verlorenen und der zuletzt wiedergewonnenen Ruhe und Harmonie, in Opposition zur Drohung und Spannung der Binnengeschichte, die der Großvater dem Enkel im Gehen erzählt. Und doch greifen Unruhe und Angst zeitweise auch auf ihn über, als der Pechbrenner den Enkel auf dem Stein beschmutzt und so eine Verbindung zur Binnengeschichte herstellt. Auf der anderen Seite erscheint der Hutfels der Binnengeschichte in der Urfassung „Die Pechbrenner", zunächst als düsterer Ort der Aussetzung dann aber auch als Ort der Bewahrung vor der Pest.

Ich fasse zusammen: Die Dichtung St.s kennt den Stein als Außen und als Innen, als Szenerie und als Ausdruck der Seele; als Sein, Wesenheit, Bleibendes, Urgrund und als Moment oder Ort im Werden bzw. als Ballungs- und Verdichtungszentrum in Handlungs- und Spannungszusammenhängen.

Die drei Hauptformen von St.s Steinstudien zeigen dazu unverkennbare Entsprechungen: der Stein als Bewegung in den dynamisch-impressionistischen Steinstudien um 1840; (Nr. 45, 47) der Stein als Block, als Masse, als Gegenpol der Luftbewegung, als Ding schlechthin, wie in der „Mondlandschaft mit Fluß" (Nr. 59) und in der Steinstudie von 1866 (Nr. 98); und schließlich der Stein als sich verdichtende und verdichtete Bewegung, wie in der „Terrainstudie" von 1865 (Nr. 91) und in der „Bewegung". In der Vorzeichnung dazu (Nr. 76) wird die Kontur des Steines, den St. dann als Detailstudie in Farbe ausgeführt hat (Nr. 77), durch einen Totalzusammenhang von Bewegungs- und Kraftlinien konstituiert und bestimmt.

Die Analogie zur Dichtung erstreckt sich auch auf entsprechende Sprachstufen. Ich bin mir dessen bewußt, daß ich mich mit dieser Behauptung aufs Glatteis begebe, doch sei's gewagt.

1. In der Urfassung der „Mappe", die etwa mit den impressionistischen Steinstudien zusammenfällt, wird der Schauplatz des versuchten Selbstmordes so dargestellt: „Es war ein ganz heiterer warmer Nachmittag; der Wald, damals noch viel größer als heute, so still, so ganz totenstill und harrend,

[23] SW 3, S. 380/381

daß die vielen Birken, alt und jung umherstanden und alle m i c h ansahen; — dem grünen Rasenplatz gegenüber, viele Klafter hoch, standen taube graue Felsen, eine stumme, glänzende Lichtflut prallte von ihnen zurück — auf ihr wird meine Tat durch den Himmel schwimmen — von dem Firmamente hing die tiefblaue Frühlingsluft, so erdwärts, daß man meinte, die Gipfel der Bäume seien in ihre Farbe getaucht."[24]

Dabei wirken Naturdynamik, Naturbeseelung und Gemütsdynamik zusammen: der Wald harrt, die Birken schauen ihn an; die Felsen stehen hoch, die Lichtflut prallt zurück, die Tat wird durch den Himmel schwimmen, die Luft hängt vom Firmament erdwärts. Die vertikale Bewegung von oben nach unten und von unten nach oben, sowie die Wassermetaphorik (schwimmen) legen Zusammenhänge mit der Sprache des Pietismus nahe, die wohl durch Jean Paul vermittelt sind. Sie reichen aber allein zur Erklärung dieses Ineinanders von Natur- und Seelenbewegung nicht aus.[25]

2. In der Studienfassung der „Mappe" lautet die entsprechende Stelle: „Es war auch ein breiter, grauer Fels da, der nicht weit davon viele Klaftern hoch emporstand und von dem Sonnenstrahlen ohne Geräusch wegprallten, daß alle Steinchen funkelten und glänzten. Auch war eine wolkenleere, finsterblaue Luft bis in die Baumzweige herunter."[26]

Die Seelenbewegung tritt nicht mehr offen heraus. Die Naturdynamik wird eingeschränkt durch die „Ist"-Sätze, die neben der starken Verbalbewegung das reine Dasein einführen. Im Spätwerk St.s nehmen solche Ist- bzw. Seins-Aussagen ständig zu. Die Analogie zur zweiten Hauptart der Steinstudien drängt sich auf.

3. Eine Entsprechung zu der dritten Hauptart, wo der Stein als verdichtete, in festen Zustand übergehende und übergegangene Bewegung erscheint, findet sich in der Totalvision Heinrich Drendorfs, die seinem Eintritt bei Risach vorausgeht: „Ich habe schon gesagt, daß ich gerne auf hohe Berge stieg, und von ihnen aus die Gegenden betrachtete. Da stellten sich nun dem geübteren Auge die bildsamen Gestalten der Erde in viel eindringlicheren Merkmalen dar und faßten sich übersichtlicher in großen Theilen zusammen. Da öffnete sich dem Gemüte und der Seele der Reiz des Entstehens dieser Gebilde, ihrer Falten und ihrer Erhebungen, ihres Dahinstreichens und Abweichens von einer Richtung, ihres Zusammenstrebens gegen einen Haupt-

[24] A. Stifter: Erzählungen in der Urfassung. Hrsg. von Max Stefl. Bd. 1, Darmstadt 1963, S. 175

[25] Vgl. zu diesem Komplex Marie Luise Gansberg: Der Prosa-Wortschatz des deutschen Realismus unter besonderer Berücksichtigung des vorausgehenden Sprachwandels 1835 bis 1855. 2. Aufl. Bonn 1966, S. 281—289 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 27)

[26] SW 2, S. 153

punkt und ihrer Zerstreuung in die Fläche. Es kam ein altes Bild, das ich einmal in einem Buch gelesen und wieder vergessen hatte, in meine Erinnerung. Wenn das Wasser in unendlich kleinen Tröpfchen, die kaum durch ein Vergrößerungsglas ersichtlich sind, aus dem Dunste der Luft sich auf die Tafeln unserer Fenster absetzt und die Kälte dazu kömmt, die nöthig ist, so entsteht die Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen, die wir gefrorene Fenster heißen. Alle diese Dinge stellen sich zu einem Ganzen zusammen, und die Strahlen, die Thäler, die Rücken, die Knoten des Eises sind, durch ein Vergrößerungsglas angesehen, bewunderungswürdig. Eben so stellt sich, von sehr hohen Bergen aus gesehen, die niedriger liegende Gestaltung der Erde dar. Sie muß aus einem erstarrenden Stoffe entstanden sein und streckt ihre Fächer und Palmen in großartigem Maßstabe aus. Der Berg selber, auf dem ich stehe, ist der weiße, helle und sehr glänzende Punkt, den wir in der Mitte der zarten Gewebe unserer gefrorenen Fenster sehen. Die Palmenränder der gefrorenen Fenstertafeln werden durch Abbröcklung wegen des Luftzuges oder durch Schmelzung wegen der Wärme lückenhaft und unterbrochen. An den Gebirgszügen geschehen Zerstörungen durch Verwitterung in Folge des Einflusses des Wassers, der Luft, der Wärme und der Kälte. Nur braucht die Zerstörung der Eisnadeln an den Fenstern kürzere Zeit, als der Nadeln der Gebirge. Die Betrachtung der unter mir liegenden Erde, der ich oft mehrere Stunden widmete, erhob mein Herz zu höherer Bewegung ...“[27]

Eine thematisch-motivische Gemeinsamkeit mit der symbolischen Landschaftskomposition „Die Bewegung“ ergibt sich dadurch, daß hier die Erdgestaltung mit dem festwerdenden Niederschlag des Wassers zuammengesehen wird. Das Gestein erscheint hier wie dort als Produkt der Bewegung. Und dieser Übergang vom Werden zum Sein wird sprachlich durch die substantivierten Infinitive (ihr *Entstehen, Dahinstreichen, Abweichen, Zusammenstreichen)* und durch die Verbalabstrakta auf -ung (im Singular: *Zerstreuung, Gestaltung, Bewegung*, und im Plural: *Zerstörungen*) verwirklicht.

Damit sind wir bereits beim dritten Komplex, an dem ich das Verhältnis zwischen Malerei und Dichtung bei St. aufzeigen will, bei den *Totalbildern.*

Die symbolischen Landschaftskompositionen aus St.s Spätzeit haben gemeinsam den Totalcharakter und den Zug zur Abstraktion, zur Reduktion auf die elementare Polarität von Bewegung und Ding. Diese Polarität gilt auch für die späten Steinstudien, Mondlandschaften und Waldstudien. Die literarischen Titel der symbolischen Kompositionen nähern sie der Dichtung an und vermenschlichen sie durch die Identifikation von Naturerscheinungen und Gemütszuständen.

[27] SW 6, S. 39/40

Unter den Titeln „Die Sehnsucht", „Die Einsamkeit" und „Die Schwermut" wollte St. Mondlandschaften darstellen. Die „Mondlandschaft mit bewölktem Himmel" (Nr. 71) mag ein Beispiel dafür sein. Sie wird durch die Polarität von Wolkenbewegung und Mond(ding) bestimmt.

In der Komposition „Heiterkeit" erhebt sich unter einem heiteren Himmel ein griechischer Tempel; und zwar aus einem stark bewegten Terrain, als dessen Gegensatz und Verdichtung er zugleich erscheint (bes. Nr. 78); ähnlich wie der Stein, der aus der universalen „Bewegung" von Luft, Wasser und Erde hervorgeht (Nr. 76, 77).

Auch im Spätwerk des Dichters begegnen wir der Neigung zur Totalvision, zur Abstraktion, zur Reduktion auf die Polarität von Bewegung und Ding (Sein).

Ein Beispiel dafür, eine Parallele zu „Die Bewegung", haben wir bereits kennengelernt. Auch zur „Heiterkeit" gibt es eine aufschlußreiche Parallele im „Nachsommer", kurz vor dem Besuch auf dem Sternenhof und Heinrichs entscheidender Begegnung mit Natalie in der Nymphengrotte. Heinrich trifft Natalie im Freien: „In der Krone der Esche rührte sich kein Blättchen; denn die Luft war still. Weit vor uns hinabgehend und weit zu unserer Rechten und Linken hin, so wie rückwärts, war das grüne der Reife entgegen harrende Getreide. Aus dem Saume desselben, der uns am nächsten war, sahen uns der rothe Mohn und die blauen Kornblumen an. Die Sonne ging dem Untergange zu, und der Himmel glänzte an der Stelle, gegen die sie ging, fast weißglühend über die Saatfelder herüber, keine Wolke war, und das Hochgebirge stand rein und scharf geschnitten an dem südlichen Himmel . . ."

„Wenn heiterer Himmel ist, und die Sonne scheint, dann ist es in der Weite schön" sagte ich.

„Es ist wohl schön", erwiederte sie, „die Berge gehen, wie eine Kette, mit silbernen Spitzen dahin, die Wälder sind ausgebreitet, die Felder tragen den Segen für die Menschen, und unter all den Dingen liegt das Haus, in welchem die Mutter und der Bruder und der väterliche Freund sind."[28]

Dieses heitere Rundbild einer geschlossenen Welt steht nicht selbstgenügsam für sich, sondern ist auf das Innere Heinrichs und Nataliens bezogen. Für Heinrich schließen sich in diesem Augenblick Wissenschaft, äußere und innere Schönheit zu einem Ganzen zusammen. Auf den Weg bis hierher zurückblickend, hält er das fest: „. . . ‚einmal war die Welt so klar, als schön, ich suchte Manches zu erkennen, zeichnete Manches und schrieb mir Manches auf. Dann wurden alle Dinge schwieriger, die wissenschaftlichen Aufgaben

[28] SW 7, S. 220/221

waren nicht so leicht zu lösen, sie verwickelten sich und wiesen immer wieder auf neue Fragen hin. Dann kam eine andre Zeit; es war mir, als sei die Wissenschaft nicht mehr das Letzte, es liege nichts daran, ob man ein Einzelnes wisse oder nicht, die Welt erglänzte, wie von einer innern Schönheit, die man auf einmal fassen soll, nicht zerstückt, ich bewunderte sie, ich liebte sie, ich suchte sie an mich zu ziehen, und sehnte mich nach etwas Unbekanntem und Großem, das da sein müsse'."[29]

So wird der menschliche Bezug des heiteren Totalbildes unverzüglich und ausdrücklich hergestellt. — Sprachlich fällt der starke Anteil der „Ist"-Sätze auf, die die Erscheinungen bloß vorzeigen, die einfach ihr Dasein konstatieren. Wir sind ihnen schon einmal begegnet. Sie prägen, zusammen mit einem anderen Satztyp, St.s Spätwerk im Sinne der elementaren und abstrakten Polarität von Ding (Sein) und Bewegung.

Eine Stelle „Aus dem bairischen Walde" (1867): „Wenn man von dem Gasthause auf einem Raine zwischen den Feldern in der Richtung gegen Morgen dahin geht, sieht man ferne zu seiner Linken das ungeheure bläulich schimmernde Band des Waldes, der in einer so langen Linie zwischen Baiern und Böhmen dahin geht. Der Wald hat als Merkmal viele lang gedehnte weithin gehende sanft gewölbte Kissen, die seine Höhen sind. Eines dieser Kissen ist der Dreisesselwald . . ."[30]

Bemerkenwert ist die Entsprechung zu den späten Waldstudien, in denen es dem Maler St. vor allem darum ging, das zugleich ruhige und bewegte „Band des Waldes" zu erfassen (Nr. 95, 97). Und im Zusammenhang damit nun die zwei polaren Satztypen: 1. Der uns bereits vertraute „Ist"-Satz der Konstatierung des Daseins bzw. Seins im weitesten Sinne. 2. Der Satz der Bewegung, genauer, der gleichartig wiederholten bis monotonen Bewegung: „. . . *dahingeht . . . dahin geht.*" Was hier im Ansatz zu erkennen ist, erstreckt sich an anderen Stellen über ganze Kapitel, so im dritten Kapitel des „Nachsommer", „Die Einkehr", das wir bereits einmal im Zusammenhang mit dem Gewitter herangezogen haben. Der alte Risach begegnet da der Gewittererwartung Heinrichs ruhig und setzt ihn zur Ruhe. Daß er das sanfte Gesetz der Kontinuität gegen den Geist der Diskontinuität vertritt, zeigen nicht zuletzt seine gleichmäßigen Bewegungen (vgl. die zahlreichen Wiederholungen des Verbs *„führen"*). Ihre Monotonie ist hier sicher nicht einfach einer pedantischen Stilmanier des Autors zuzuschreiben, sondern dient dem sinnfällig-gebärdenhaften Ausdruck der Stetigkeit. Dasselbe gilt für den Anfang des „Witiko", wo Sätze mit den Satzverben „ritt" und

[29] SW 7, S. 221
[30] SW 15, S. 322

„ging“ monoton wiederkehren bis hin zu der Stelle, wo Witiko sein Ziel ausspricht: „. . . ich will in der Welt das Ganze thun . . .“[31] und damit im nachhinein der Monotonie seines gleichmäßigen Tuns einen höheren inneren Sinn gibt.

Ich wage die Behauptung, daß der Abstraktion und Reduktion auf Elemente und elementare Polaritäten, die wir im Spätwerk des Malers St. beobachtet haben, im Spätwerk des Dichters die eben beschriebenen zwei polaren Typen von Element-Sätzen entsprechen.

Damit komme ich zum Schluß:

Die Rolle der Landschaftsmalerei im „Nachsommer“ und in den „Nachkommenschaften“ hat mich zu der Hypothese veranlaßt, daß Stifter seine Dichtung seiner Malerei hierarchisch überordnet. Dieses Verhältnis gilt auch noch für das Spätwerk, wo sich seine Sprachkunstwerke und seine symbolischen Landschaftskompositionen in der gemeinsamen Neigung zum Totalbild, zum Elementaren, zur Abtraktion besonders nahe kommen.

Entsprechungen ergaben sich bei der konkreten Erprobung an den Phänomenen „Gewitter“, „Stein (Fels)“ und „Totalbild“ in mehreren Schichten:

1. im Motiv (z. B. Gewitter);
2. in der Komposition (z. B. der Stein in „die Bewegung“ und der Stein bzw. die Steine in „Granit“);
3. im Zeichen der elementaren, abstrakten Polarität von Bewegung und Sein (Ding), der in der Dichtung bestimmte Sprachformen zuzuordnen sind.

Es scheint im Fall Stifters also legitim und nützlich, Dichtung und Malerei zusammenzusehen. Die Frage bleibt, ob der von mir versuchte Weg methodisch tragfähig ist: der Ansatz beim indirekten Selbstverständnis, der Vergleich von Motiven bzw. Motivkomplexen und ihrer Funktionen, die Verwendung von Kategorien, die Malerei und Dichtung übergreifen sollen.

[31] SW 9, S. 21

DISKUSSION

Herr Riha:

Ich habe zwei Ergänzungen: entspricht nicht diesem Totalbegriff, den Sie gezeigt haben bei Stifter, auch an einzelnen Punkten das Eingehen auf kleine Momentbilder? Ich denke da an den Anfang von „Turmalin", an dieses Zimmer, das vollgehängt ist mit lauter kleinen Abbildungen von irgendwelchen berühmten Personen. Der Bewohner dieses Zimmers hat sich eine Leiter gebaut, um sie alle ansehen zu können. Das nur zur Ergänzung. Und zweitens: ich glaube, Sie haben nicht die entsprechende Fassung in der letzten „Mappe" vorgelesen. Dort geht Stifter gar nicht mehr auf die Figur und die Situation ein, sondern es wird nur noch gesagt: „Es glänzten fürchterliche Dinge auf den Steinen." Ich glaube, das ist vielleicht die beste Entsprechung zu diesem Steinbild, das Sie uns zeigten, das ganz von der Oberfläche her gesehen ist, von der Außenseite des Steines, und das kommt nun in der Erzählung eben zusammen mit der seelischen Situation des Helden, die ganz hinübertransportiert ist in die Beschreibung des Steins, von dem eben gesagt wird, daß fürchterliche Dinge auf ihm glänzten.

Herr Martini:

Ich hätte eine Frage: ob nicht doch in diesen Symbollandschaften das Menschliche mit hereingenommen ist und zwar eben in der Reduktion auf Grundlagen menschlichen Erfahrens, der menschlichen Stimmung, Beispiel „Heiterkeit". So wäre also auch hier doch das Menschliche nicht übersprungen, sondern in der Form eingestellt, wie Stifter letzthin auch im dichterischen Werk den Menschen als solchen, nicht psychologisch differenziert etc., zu verstehen sucht. Ebenso wäre es, wenn etwa in diesem Mondbild vielleicht die Gegenwirkung des Gemütes mitgemalt ist. In diesem Bild des Mondes schwingt, gleichsam hineingemalt, die Aufnahme dieses Bildes durch das Menschliche mit. Schließlich möchte ich fragen, ob nicht bei der Stein-Darstellung die Relation von Horizontale und Vertikale hinzukommt. Selbst der Stein ist sehr häufig in einer ausgesprochenen Vertikale gesehen, wenn Sie an die Pechbrenner denken. Wenn am Anfang des „Witiko" der Reiter und das Mädchen sich auf der Höhe treffen, ist damit ein Bereich bezeichnet, der beinahe über das Menschliche hinausgeht. Der Bereich des Hohen scheint mir doch bei dem Steinbild und auch in der „Mappe" wesentlich zu sein.

Herr Weiss:

Zum ersten: Ich habe mich möglicherweise mißverständlich ausgedrückt. Ich habe das als einen Verweisungszusammenhang gesehen, Dichtung und Malerei bei Stifter. Ich habe gesagt, natürlich ist der Mensch in der Malerei nicht explizit da. Selbstverständlich ist das Hineinnehmen der Perspektive gerade in diesen späten Bildern ganz deutlich. Aber da handelt es sich ja doch schon auch um literarische Kom-

positionen, schon vom Titel und von der Gesamtkonzeption her. Es ist nur eine Ergänzung zu dem, was ich etwa aus dem „Nachsommer“ vorgelesen habe, wo mit dem Entdecken des Menschen dann sofort die Dichtung beschworen wird. Dasselbe würde ich bei dem Mondbild sagen. Es ist bei Stifter sehr wichtig in der Dichtung, daß diese Gegenwirkung des Gemüts mit einigen Ausnahmen doch immer explizit angegeben wird. Es wird nicht einfach bloß hineintransponiert in das Ding. Was Sie zur Horizontale und Vertikale sagten, das akzeptiere ich, das ist sicher ein wichtiger Gegensatz. Die Steine, die beruhigender wirken, sind sehr häufig die liegenden. Das sind aber auch die Steine, auf denen die dramatischen Vorgänge geschehen.

Herr SCHMOLL:

Ich möchte auch an dieses zuletzt gezeigte Bild mit dem Mond, das ja sehr eindrucksvoll ist, anknüpfen, und an die Stimmung, die von diesen Bildern von Stifter ausgeht. Da fiel mir Goethe ein, der ja für Stifter eine sehr wichtige Figur ist. Auch Goethe hat sehr gern und ausgiebig und ambitioniert gezeichnet. Dort ist die Diskrepanz zwischen dem technischen Können im Dichterischen und im Malerischen ungleich größer als bei Stifter. Das führt auf die Frage der Doppelbegabung und der gegenseitigen Einwirkung der Künste. Bei Goethe ist die Kunsttheorie und das, was er selber bildnerisch hervorgebracht hat, ebenfalls völlig diskrepant, hat aber das Verhältnis zu den Romantikern und der romantischen Kunsttheorie, überhaupt den gesamten Kunstbereich der Zeit geprägt. Die Schlußfolgerung meines Einfalls wäre etwa die: man könnte einmal bei mehreren solcher Gestalten untersuchen, inwieweit, werkimmanent, bildende Kraft und dichterische Kraft sich befruchten, überschneiden oder sich widersprechen und inwieweit das jeweils die Kunsttheorie des betreffenden Mannes prägt, und andererseits, wie weit das in die Kunst und Kunsttheorie der Epoche eingreift.

Herr MEYER:

Sie haben Ihr Thema mit sympathischer Vorsicht behandelt, und dieses Thema ist eigentlich so bedeutend und zentral in unserem ganzen Rahmen, daß ich mir denken könnte, daß man es noch etwas mehr mit Posaunenstößen bringen könnte. Da gibt es freilich hundert Gemälde von Stifter, womit man keinen modernen Hund vom Ofen lockt. Aber sehr anders ist es, dachte ich, gerade beim späteren Maler Stifter! Und man könnte vielleicht gerade im Zusammenhang mit seinen erstaunlichen späteren Gemälden noch etwas stärker das ganz Extreme der späten Sprachkunst von Stifter betonen, dieses Extreme, wo es auf Messers Schneide steht: ist es höchste Kunst oder bereits Unsinn. Das wäre das Generalisieren im „Witiko“, wo wir etwa in die Nähe von Hans von Marées kommen. Ich sage extrem, exzessiv in der Richtung auf Abstraktion, Reduktion hin. Lunding hat das vielleicht etwas zu stark nach der pathologischen Seite behandelt mit dem Gegensatz von Abstraktion und Einfühlung, aber er hat doch wohl dieses Exzessive darin richtig gesehen.

Herr Weiss:

In der Intention war es gelegen, gerade auf das Spätwerk und auf die Übereinstimmung hinzuweisen. Natürlich ist dieses malerische Spätwerk Stifters, verglichen mit dem dichterischen Spätwerk, ein Ansatz, ein Versuch in eine bestimmte Richtung, während auf der anderen Seite das groß Ausgeführte steht. Und wenn Sie das Exzessive besonders betont haben, so ist die Übereinstimmung interessant, daß das Exzessive hier nicht etwa die außerordentlichen Naturereignisse meint, die ja oft dem sanften Gesetz widersprechen, sondern daß es durchaus in die Richtung dieses sanften Gesetzes geht. Aber in dieser Richtung kommt es zu einer extremen Reduktion, und Abstraktion, die ihren Spiegel und ihre Entsprechung in der Sprache Stifters hat.

Herr Preisendanz:

Das Erhellende Ihres Vortrags versteht sich von selbst. Aber ich komme noch einmal auf die Schwierigkeit einer vergleichenden Analyse von sprachlicher Bildgestaltung und malerischer zurück. Dabei reite ich in einem Fall ein altes Steckenpferd, zunächst einmal das von Breitinger. Der Breitingersche Beitrag des „ut pictura poesis“ was ja einer, der neben dem Dubos-Lessingschen herlief, ohne von beiden expressis verbis aufgenommen worden zu sein. Hier weist er darauf hin, daß die sprachliche Darstellung, also die poetische Schilderei im Breitingerschen Sinne, die Gegenstände anders und nach Breitingers Meinung viel reicher, vielfältiger perspektivieren könne, als das der Maler könne. Ich möchte das jetzt nicht weiter erläutern mit Breitingers Worten, sondern nur sagen, daß Breitinger den Standpunkt vertritt, durch diese Perspektiventrächtigkeit und durch die Aspektgebundenheit des Wortes, wie man modern sagen würde, gelingt dem poetischen Schilderer und Beschreiber nicht nur die Verwandlung, sondern die Relation des Menschen zum Gegenständlichen kann durch die Art der Sprache als eines geistigen Mediums vielfältiger, mannigfaltiger und differenzierender zur Geltung kommen. Wie sieht das bei Stifter aus, wo man sozusagen ein in sich ruhendes und abgeschlossenes Sprachbild von Landschaften oder Interieurs mit entsprechenden Bildern vergleichen kann. Kann man folgenden Aspekt durch eine Konfrontation von Malerei und Wortkunst im Falle Stifters zur Geltung bringen: Nämlich dies, daß Stifters sprachlich geschilderte Natur, was auch gestern schon angerührt wurde, sehr stark gekennzeichnet ist durch den Aspekt- und Perspektivenwechsel, der ja im „Witiko“ fast zur Monotonie wird: dieses Wiederbegegnen mit denselben Gegenständen in anderen Beleuchtungen, von anderen Gesichtspunkten aus, aus anderen Perspektiven, aus anderen Lebenssituationen und Lebensphasen. Es wurde ja gestern schon gesagt, wie stark die Naturbilder durch das Moment des Weges, der Fahrt, der Reise gebunden sind. Darum handelt es sich im „Hagestolz“: Das Entscheidende des Fensters auf dem Anwesen des Onkels ist ja dies, daß er dieses Fenster mit wachsender Orientierung über die Topographie und auch über die Lebenszusammenhänge des Onkels ständig anders sieht und anders begreift, und daß er deshalb das nun gegenständlich immer Identische ständig bis zu einem gewissen Punkt im Zeichen der

trügerischen Perspektive, des falschen Standpunktes, der unvollkommenen Optik usw. sieht.

Herr Weiss:

Die grundsätzliche Skepsis gegenüber der weitgehenden Vergleichbarkeit war bei mir vorausgesetzt, daher kommt vielleicht auch der etwas vorsichtige Ton der Ausführungen. Selbstverständlich ist der Aspektreichtum sprachlich von vornherein eine Barriere, die man schwer überspringen kann, wenn man nun von der Dichtung zur bildenden Kunst hinüber sieht. Eines wird man allerdings sagen können, und da knüpfe ich an das an, worüber wir vorhin gesprochen haben, daß bei Stifter zwar keine Realisation vorliegt, also im Sinne etwa von Monet, aber doch ein Versuch, zum Sukzessiven zu kommen: gerade in diesem Bewegungsbild, wo er einen Spannungszusammenhang hineinbringt, die Totalbewegung, die sich verdichtet an einem bestimmten Punkt. Ich habe ja versucht, das in Parallele zu bringen, nicht mehr mit einem einzelnen Bild in Stifters Dichtung, mit einem einzelnen Textausschnitt, sondern auch mit der Funktion, die der Stein im „Witiko" oder im „Granit" hat. Ich glaube, daß man da noch über den Vergleich Bild-Bild hinausgehen kann. Ich habe am Schluß in der Zusammenfassung gemeint, daß es sich nicht bloß um solche ist-ist-Vergleiche gehandelt hat, da Bildausschnitt, dort Bildausschnitt. Ich habe über diese Entsprechungen hinaus versucht, darauf hinzuweisen, daß bei Stifter im Spätwerk in der Verbindung mit Dynamik und Statik zumindest etwas gegeben ist, was vergleichbar ist mit dem, was er im Dichterischen tut. Das ist natürlich eine höchst allgemeine Kategorie.

Herr Polheim:

Ich frage mich, ob nicht die Beurteilung Stifters als Maler dadurch negativ beeinflußt wird, daß er daneben ein großer Dichter war. Wenn Stifter nur Maler gewesen wäre und gar noch ein Franzose, dann wäre die Beurteilung wohl doch etwas günstiger. Der Zug zur Abstraktion in seinen Bildern und in seinen späten Dichtungen ist doch eine deutliche Parallele, die man vielleicht etwas stärker betonen darf, als es hier vorsichtigerweise getan wurde, gerade in den „Nachkommenschaften". Da kommt eine Stelle vor: in Wien, oder bei Wien, war eine Landschaft, so ähnlich heißt es dort, waren zwei . . . Bäume, darüber waren Wolken, das ist die ganze Beschreibung. Dort wird eine Landschaft bei Wien beschrieben, und das ist meiner Meinung nach die abstrakteste Schilderung einer Landschaft, die in der Erzählkunst möglich ist.

Herr Weiss:

Es ist durchaus möglich, daß die Tatsache, daß Stifter zugleich Dichter war, die Beurteilung des Malers beeinträchtigt hat. Auf der anderen Seite kann dieser Zusammenhang auch wieder fruchtbar sein für die Würdigung Stifters. Das, was Sie zuletzt erwähnt haben, habe ich ja herauszuarbeiten versucht. Es gibt eine Entsprechung zu dieser Reduktion in den Element-Sätzen bei Stifter.

Herr Martini:

Gibt es bei der Beurteilung der späten Malerei Stifters nicht doch die Möglichkeit eines objektiven historischen Zusammenhangs aus der inneren Entwicklungs- oder Bewegungstendenz der Malerei? Ich denke dabei an die Analogie bei William Turner. Und da scheint mir dann doch sichtbar zu sein, daß Turner technisch, farblich das völlig gemeistert hat, was er wollte, und daß man vor den Originalen Stifters — die Reproduktionen sind nicht ganz zuverlässig — technische Eingrenzung, Mängel sieht. Stifter steht dort wohl, wissend oder unwissend, in einem objektiven historischen Zusammenhang der Malerei, die in eine bestimmte Richtung sich bewegt, so daß Herrn Meyers Wort von dem genialen Einzelgang doch relativiert werden müßte.

Herr Weiss:

Ein Zusammenhang oder jedenfalls eine Querverbindung zu Caspar David Friedrich ist erkennbar. Und bei ihm gibt es diese symbolischen Kompositionen, nur würde ich da sagen, daß Stifter im Vergleich gut wegkommt. Novotny meint in seinem Buch sehr pointiert, Caspar David Friedrich hat das geleistet, was Stifter wollte, er sei die genaue Entsprechung zu dem, was Stifter gedichtet hat.

Herr Burger:

Es wäre natürlich die Frage aufzuwerfen, gerade im Anschluß an das, was Herr Polheim sagte, ob wir nicht geneigt sind, nun das Dichterische bei Stifter eben doch zu unbestritten als eine schlechthin große Leistung zu nehmen. Die Beispiele, die Sie gebracht haben, zeigen dort auch eine gewisse Primitivität der Abstraktion.

Herr Schmoll:

Wenn man mindestens heuristisch die vorhandenen Kategorien der Wertung, die im Grund auf den Begriff des Schönen hinzielen, zurückstellt, die Kunst Stifters nicht als schön, sondern als bedeutsam und gerade durch ihre Problematik als interessant hinstellt, dann ist sie von spezifischem Wert. Sie wiesen darauf hin, daß man etwa bei dem einen Felsenbild, wo die Latschen sich fast in die Luft bewegen, den Vorgriff auf spätere Stilelemente belegen könnte. Bei der anderen Malerbegabung, die ich vorhin anführte, bei Goethe, ist es ja ähnlich. Die Brockenzeichnung „Brocken im Mondlicht", oder der Schloßpark von Wörlitz wird jetzt selbst von kunstgeschichtlicher Seite als Vorgriff auf impressionistische Stilelemente erkannt. Ich meine aber grundsätzlich, daß man hier der Begabung und der Technik der Kunstleistung oder daß man der Intention, die diesen Bildern zugrundeliegt, eine große Anregung abgewinnen kann, wenn man gerade das Ungenügende als das Ergiebige ansieht, und die vorhandenen vorausweisenden Stileigentümlichkeiten verhältnismäßig ernst nimmt.

RENATE VON HEYDEBRAND

Eduard Mörikes Gedichte zu Bildern und Zeichnungen

Eine Untersuchung über die Wechselbeziehung zwischen Literatur und bildender Kunst bei Mörike hätte, auch wenn sie nur im Hinblick auf seine Gedichte unternommen worden wäre, Gelegenheit geboten, eine ganze Reihe von Aspekten dieser Wechselbeziehung zur Sprache zu bringen: die Doppelbegabung, das Verhältnis von Bild und Wort bei der Illustration von Gedichten und umgekehrt bei Gedichten zu Bildern, die Parallelen zwischen bildender Kunst und Dichtung in Motiven, Problemen und Strukturen, und schließlich die Funktion von verschiedenen Formen bildender Kunst als Gegenstand oder Requisit innerhalb von Gedichten. Man hätte dann jeweils erproben können, in welchen Grenzen Vergleiche möglich sind und welche Fragen sich sinnvoll stellen und verläßlich beantworten lassen. Eine solche methodisch orientierte Untersuchung hatte ich ursprünglich geplant; sie hätte aber, wie sich bald zeigte, den Rahmen eines Vortrags sprengen müssen. Ich beschränke mich deshalb darauf, Mörikes Gedichte zu Bildern und Zeichnungen zu analysieren, und werfe nur einen Seitenblick auf Äußerungen der Doppelbegabung Mörikes und auf Illustrationen zu seinen Bildern, weil beides in den Umkreis des Hauptthemas hineinreicht. Mein Hauptinteresse gilt — so will ich gleich gestehen — Mörike selbst; ich habe diesen Ausschnitt aus der Fragestellung unseres Colloquiums in der Erwartung gewählt, von daher Aufschlüsse über Mörikes Lyrik insgesamt zu gewinnen. Vielleicht werden sich im anschließenden Gespräch die über Mörike hinausführenden Linien weiter ausziehen lassen.

I

Mörikes Gedichte zu Bildern und Zeichnungen — zu einer großen Anzahl von ihnen müßte man bescheidener „Verse" sagen — machen nur einen kleinen und keineswegs gewichtigen Teil seiner Lyrik aus. Viele sind nur aus dem Nachlaß bekannt, manche bisher gar nicht veröffentlicht. So ist alles, was aus ihrer Untersuchung gefolgert werden kann, als Hypothese zu be-

trachten, die sich auf breiterer Basis bewähren müßte. Immerhin ist die Gruppe so formenreich gegliedert und, wie ich zu zeigen hoffe, in vielem so charakteristisch, daß eine gesonderte Betrachtung gerechtfertigt erscheint. Freilich ist noch eine Einschränkung zu machen: mit vielleicht ein oder zwei unbedeutenden Ausnahmen, Versen Mörikes zu nicht datierbaren eigenen Zeichnungen, sind alle diese Gedichte erst ab 1837 entstanden. Offenbar hängt das mit dem markanten Stilbruch zusammen, der äußerlich durch das so gut wie vollständige Versiegen der lyrischen Dichtung Mörikes zwischen 1832 und 1837 bezeichnet ist. Mit Vorsicht kann man schließen, daß Mörikes Beschäftigung mit der griechischen Anthologie während dieses Zeitraums mindestens eine der Ursachen dafür war, daß Mörike diesen Gedichttypus, das „Bildgedicht",[1] aufgriff. Was sich aus der Betrachtung ergibt, wird also zunächst nur für die Periode ab 1837 gelten.

Welche Auskünfte kann man überhaupt erwarten? Ich habe Antwort auf folgende Fragen gesucht: Ist bildende Kunst für Mörike eine ausgezeichnete Art von Realität, der als Gedichtgegenstand eine besondere Bedeutung zukommt?[2] Wie ist das Verhältnis zwischen diesem „Stoff" und der Phantasie? Und welche Eigenarten Mörikes treten hervor, wenn man seine Bildgedichte mit früheren Beispielen dieses Typs vergleicht? Die Frage, wie weit die hier gefundenen Antworten durch die übrigen Gedichte bestätigt würden, konnte leider nur gelegentlich gestreift werden.

II

Den weitaus größten Teil von Bildgedichten hat Mörike zu eignen Zeichnungen geschrieben. Das macht es nötig, einen kurzen Blick auf seine Zeichnungen zu werfen, wenigstens auf die, denen er nicht nur einen sprechenden Titel, sondern kommentierende Beischriften, kleine Dialoge oder Geschichten beigegeben hat. Unter den veröffentlichten und den in Marbach einzusehenden Zeichnungen gibt es über vierzig Blätter mit solchen Beischriften

[1] Da die literaturwissenschaftliche Terminologie leider nicht einheitlich ist, folgende Bemerkung zum Wortgebrauch: „Bildgedicht" sollen hier die Gedichte und Verse zu Bildern und Zeichnungen genannt werden. Man spricht zwar gelegentlich von „Bildgedichten", wo es sich um Gedichte handelt, die durch graphische Anordnung der Verszeilen gewisse Gegenstände und Figuren bildlich darstellen (besonders im Barock); sie sollten besser „Figurengedichte" heißen und werden auch in den Handbüchern so bezeichnet. Unglücklich ist es, daß Gerhard Storz in seinem Mörike-Buch (Eduard Mörike, Stuttgart 1967, S. 281) den Ausdruck „Figurengedicht" für eine gesonderte Gruppe von „Rollengedichten" in Anspruch nimmt.

[2] Dies wird in der Forschung gelegentlich angenommen, betont von Rudolf B. Schier, Natural objects and the imagination. Mörike's view of poetic language. In: Modern Language Quarterly 28 (1967), 45—59.

in Prosa, und 22 mit Versen, meist Zwei- oder Vierzeilern, aber auch längeren Gedichten. Ein Teil der Zeichnungen mit Prosatext hat dokumentarischen Charakter, wie auch eine große Anzahl der übrigen Zeichnungen. Sie halten in Wort und Bild Figuren und Szenen des alltäglichen Lebens, mit den Kindern (Abb. 1), den Vikaren (Abb. 2), mit Besuch (Abb. 3) auf eine launige Weise fest und sind Ausdruck des Bestrebens, das als vergnüglich Erlebte für sich aufzuzeichnen und auch andern mitzuteilen.[3] Aber auch frei Erfundenes, z. B. Gespensterszenen (Abb. 4), die Figur des Mr. Ognolet, alias Wispel (Abb. 5), das „Waldmeisterlein" (Abb. 6) und der Beamte mit Hängeohr (Abb. 7) kommen hinzu.[4] Bild und Wort gehen hier meist eine so enge Verbindung ein, daß sich nicht ausmachen läßt, welches zuerst entstanden sei, ob also das Bild einen Text illustriert oder der Text ein Bild erläutert. Überhaupt sind die Verse den Prosabeischriften sehr ähnlich. Das Dokumentarische tritt bei ihnen etwas zurück, da die Nachahmung des natürlichen Sprachgestus etwa der Kinder oder schwäbischer Charaktergestalten in der Regel wegfällt. Phantasie und Witz, die sich jedoch meist an Gegebenem entzünden, breiten sich aus.

Einige der Zeichnungen sind deutlich als Illustrationen konzipiert, z. B. die Darstellung des Harlekins mit einem Wickelkind auf dem Arm (Abb. 8), die nur einen Augenblick in einem längeren Gedicht zur Geburt eines

[3] Die Beischriften lauten: „D 20. Sept. Vorlesend: Und diese Fanny is rä brav; und wenn diese Fanny rä schö in Bettele geht und ni reyt, dann frrrrei diese stille Männer etc. weffe Traubele herunter vor (?) Edytte [Eigenname?]" (zu Abb. 1). — „In zwei Tag? Herr Pfarr das ist unmöglich!" (zu Abb. 2). — „Mein Gott! Da komm ich ins Gedräng, / Das Küchelchen is gar zu eng! — Zwei fremde Damen sahen das Logis. Eine derselben ist hier abgebildet. Die Fanny fragt nachher: ‚Warum ist denn die Frau so dick? Gelt weil sie z'viel ißt?' Ja, und da meint sie, in *der* Küche könn man ihr nicht genug kochen. Das schmirzt." (zu Abb. 3).

[4] Die Beischriften lauten: „Hier wärd vorjeställt, wie die Zauberin Myrianthe einen Knabe aus dem Grabe herauf beschwöret, welcher ihr als ein Gerippe erscheint und die Zukunft voraussagt." (Abb. 4 — die Schrift oben auf dem Blatt gehört nicht zu der Zeichnung). — „*Avertißement.* Mr. Louis Ognolet (su deutsch L. Swiebelchen) ci-devant premier coiffeur au théâtre français in Paris empfehle sik in die Durkreis sowohl einer hockmüthige Addel als auch einer ehrlike Publicum in Stadt und auf Lande mit seine eikene fabrisirte teintures vor Are en toutes couleurs und werden er alle in seiner Fach einschlakende Haufträge sehr gutt und schöne exécutir, stets promptement (wenn sie nit pressir.) Das Bezahlung ist auf Lande ordinairement mit Swiebe[l]kuck, warm aus der Of, und holl sie ab und freß sie en personne." (zu Abb. 5) — „Ja ja meine Scharmante, das hat auch mich und die gute Kätzin in große Betrübniß versetzet, daß der Zwiesprachsimsen diesen ganzen Winter leer bleiben soll! und ich hatte fein so vielerlei vor mit dir, Nutzbares und Unnutzbares, besonders auch einige sehr lustige Erzählungen vom Waldmeisterlein: So sicht er aus: (folgt Zeichnung) Er läßt dich grüßen als unbekannt. Lebewohl lieber Schatz. Dein treuer Eduard." (zu Abb. 6). — „Ein viel vermögender Beamter, der, wenn er Jemand in der Audienz nur ein halbes Gehör schenken will, das eine Ohr fallen zu lassen pflegt. Zum Zeichen daß der Bittsteller abtreten kann läßt er stillschweigend auch das andre fallen." (zu Abb. 7).

Kindes beleuchtet,[5] der Turmhahn zur Vorfassung der „Idylle“ (Abb. 9), vielleicht auch der Teufel-Kanonier, der sich beim Lösen des Schusses die Ohren zuhält (Abb. 10).[6] Sie sind im Zusammenhang dieser Untersuchung nur deshalb bemerkenswert, weil an ihnen das unbefangene Verhältnis Mörikes zur Illustration überhaupt zutage tritt, das wohl dieser eignen Fähigkeit zur raschen Umsetzung des charakteristischen Moments eines Vorganges ins Bild entsprach. (Mörike hat sich auch an einigen Illustrationen fremder Texte versucht: es gibt Zeichnungen zum „Wilhelm Meister“ (Abb. 11), zum „Faust“ (Abb. 12), zu Märchen von Grimm (Abb. 13) u. a.) Freilich läßt die Geschichte der Illustration erkennen, daß die Ansprüche an diese Form bildlicher Darstellung zu verschiedenen Zeiten sehr unterschiedlich waren. Namentlich die Einführung und Verbreitung neuer Reproduktionstechniken, mit denen die Bilder besser und billiger hergestellt werden konnten — in Schwaben z.B. begann um 1830 ein großer Aufschwung der Xylographie —, hatte tiefgreifenden Einfluß auf die Gunst des Publikums. Mörikes Haltung mag daher weniger individuell als zeittypisch sein. Illustrationen zu seinen Gedichten und Werken hat er nicht nur geduldet, sondern begrüßt und gelegentlich erbeten. So habe ich in einer zufälligen Auswahl von Alben der Zeit das „Verlassene Mägdlein“ gleich zweimal illustriert gefunden; eine der Abbildungen gebe ich hier wieder (Abb. 14); eine Illustration des Gedichtes „Göttliche Reminiszenz“, auf das ich noch zurückkommen werde, hat Mörike selbst vorgeschlagen, eine illustrierende Randleiste zu „Besuch in der Kartause“ gutgeheißen (Abb. 15). Ja, der Vorschlag des Verlegers Julius Krais, „Erinna an Sappho“ — ausgerechnet! — für die „Freya“ (eine solche albumartige Zeitschrift) illustrieren zu lassen, hat Mörikes Briefwechsel mit Moritz von Schwind ausgelöst; er hat sich mit rechtem Nachdruck zum Sprecher dieses Wunsches gemacht! „Bedenken“ schaffte ihm nur der Umstand, daß Schwind, der berühmte und von ihm selbst hochgeschätzte Künstler, ein solches Ansinnen als Anmaßung empfinden könnte. Schwind erwidert auf die Bitte: „Daß ich Ihr unvergleichliches Gedicht immer wieder gelesen, daß mir die zarte, kränkliche, sinnige Griechin ganz ans Herz gewachsen ist, können Sie sich denken. Daß es an und für sich kein übles Bildchen wäre, ein so liebliches Wesen am Putztisch, auch mit dem Ausdruck einer allgemeinen Bangigkeit hinzustellen, das ist kein Zweifel, und wenn Ihnen damit gedient ist, will ich mich gleich mit allem Eifer dran machen.

[5] Zum Gedicht „Ein Mägdelein zur Welt war kommen“, in: Eduard Mörike, Sämtliche Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert (3. Aufl., München 1964), S. 347. Die Gedichte werden stets — im Text mit der bloßen Seitenzahl — nach dieser Ausgabe zitiert, die gegenwärtig die größte Auswahl auch der nachgelassenen Gedichte bringt.

[6] Zum Gedicht „Der Kanonier“ (113).

Aber es wird aus dem Bilde nie zu lesen sein, was in Ihrem Gedicht geschrieben steht. Ganz abgesehen von dem kleinen Format, das solche äußerste Feinheiten im Ausdruck so gut als unmöglich macht, halte ich es für unmöglich, das Unheimliche, das sie in ihrem Auge bemerkt, und ihr Stutzen darüber zugleich sichtbar zu machen. Wäre es ein weniger zartes und unberührbares Ding, so wäre ich bald fertig, ich hielte mich an das höchst sichtbare Sprichwort: ‚Der Tod schaut ihr über die Achsel'. Aber sagen Sie selbst, ob das nicht unerträglich plump und grob ist gegen Ihr Gedicht. Es ist aber nicht anders. So gut es Gedichte gibt, denen man schaden würde, wenn man sie in Musik setzt, so gibt es Gedichte, die so fein sind, daß sich ein Maler sicherlich blamiert, wenn er meint, dergleichen Hauche von Empfindungen ließen sich sichtbar machen. Haben Sie denn gar nichts, wo irgend etwas vor sich geht? seien es so kolossale Dinge, wie sie ‚der sichere Mann' verrichtet, oder so einfache und heilige wie die schöne Dorothea."[7] Ich habe diesen Brief Schwinds vom 17. Dezember 1863 deshalb so ausführlich zitiert, weil er zeigt, daß in jener Zeit einer fast ungehemmten Illustrationsfreude doch Einsichten in die Grenzen des Verfahrens möglich waren. Schwind hätte es gewiß ebenso zurückgewiesen, das „Verlassene Mägdlein" zu illustrieren.[8] — Mörike hat dem Einwand Schwinds rasch zugestimmt und bemerkt, er habe gleichfalls Vorbehalte gespürt.[9] Der fundamentale Sachverhalt bleibt aber bestehen, daß auch ein so sensibler Formkünstler wie Mörike das Gedicht offenbar nicht als eine unverletzliche, in sich geschlossene Gestalt sah, sondern den Vorgang, den äußeren oder inneren, für das Wesentliche hielt; denn allein dieser konnte ja in dem andern Medium — wenn überhaupt — wiedergegeben werden. Das Laokoon-Problem ließ sich, nach Lessings Vorschlag, durch Darstellung des kritischen Moments umgehen, sofern man nicht noch naiver zur mittelalterlichen Simultandarstellung sukzessiver Vorgänge

[7] Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moriz v. Schwind, hrsg. von Hanns Wolfgang Rath, Stuttgart o. J. (1914), S. 2 f.

[8] Seinem eigenen Vorschlag gemäß hat Schwind später je eine Zeichnung zum „Märchen vom sicheren Mann" und zum zweiten Teil der Legende um „Erzengel Michaels Feder" (der Geschichte von der ‚schönen Dorothea') angefertigt und mit einer Darstellung der Muse am Gartentor des Pfarrhauses von Cleversulzbach nebst Requisiten aus den verschiedensten Gedichten, dem Freund gewidmet. Bekannt sind auch seine Zeichnungen zur „Historie von der schönen Lau" und zu „Lucie Gelmeroth".

[9] Kurz nach Schwinds Ablehnung schreibt Mörike Ende Dezember 1863 an seinen Freund Hartlaub, indem er die Korrespondenz beilegt: „Der Auftrag, ein Bild zu dem Erinna-Gedicht zu machen, wollte mir gleich nicht gefallen. (Es ließe sich ja höchstens mit den letzten Versen, die über die gegenwärtige Szene und den Kern des Ganzen hinaus ins Ungewisse gehn, etwas anfangen.)" (Eduard Mörike, Briefe, hrsg. von Friedrich Seebaß, Tübingen o. J. [1939], S. 772 f.) — Die letzte, schwer verständliche Überlegung wie auch der schon vorausgegangene Vorschlag an Krais, „Göttliche Reminiszenz" illustrieren zu lassen (s. u.), zeigen jedoch Mörikes Unsicherheit, wie er sich dem Problem gegenüber verhalten solle.

auf ein und demselben Bild griff, wie es etwa in der Randleiste zu „Besuch in der Kartause" geschieht (Abb. 15). Freilich mochte Mörike glauben, daß das Bild, sofern es seelische Vorgänge andeutete, zur Meditation anregen würde, in der dann mit Hilfe des Gedichts die Gesamtvorstellung wieder erzeugt werden könnte. Daß solch ein Bild die Phantasie des nacherlebenden Lesers aber auch störend festlegen kann, scheint er nicht empfunden zu haben.[10]

Wo Mörike freilich eigene Gedichte und Zeichnungen zusammenfügt, beweist er ein sichereres Gefühl für das, was möglich ist. Zwar haben einige der Gedichte, wie das über den Kanonier („Feindlich begegneten sich ...", Abb. 10), über die Traumerscheinung des Hebräischlehrers („Nächtlich erschien mir ihm Traum ...", Abb. 16) oder über das Hauskreuz, die „Carissima ancillarum" („Nicht durch holde Gestalt ...", Abb. 17), ein Bild nicht gerade nötig, aber Bild und Gedicht ergänzen sich zu doppeltem Vergnügen. In vielen Fällen sind Bild und Gedicht auch unlösbar verbunden, das Gedicht ist ohne das Bild kaum verständlich. Die Unterschriften schließen sich denn auch an Formtypen an, in denen herkömmlicherweise eine enge Symbiose von Wort und Bild stattfindet. Das Alexandriner-Epigramm zum Bilde des „bösen Basilisken" — Mörike will die Zeichnung einem Gemälde in der Klosterkirche in Bebenhausen nachgebildet haben — ist eine spielerische, fast zu echte Nachbildung moralisierender Bildauslegung des 17. Jahrhunderts, im Stil der Emblematik (Abb. 18). Es lautet:

> Der böse Basilist aus hellem Spiegel seüget
> Zu eignem Untergang selbst seiner Augen Gifft.
> Wer Bosheit anzuthun dem Naechsten ist geneiget,
> Ist billig daß ihn selbst sein Mörder=Anschlag trifft.[11]

Unter die Zeichnung eines eifrigen Bewerbers um Frauengunst (Abb. 19) schreibt Mörike:

[10] Es erlaubt vielleicht einen Schluß auf die Wandlung seiner Kunstauffassung, daß Mörike 1847, also 16 Jahre *vor* der Bitte an Schwind, das Problem durchaus sah; er schrieb an Hartlaub: „Um einen Stahlstich war es mir gar nicht zu tun, da diese Bildchen in der Regel dem dichterischen Bild nur Abbruch tun, es wenigstens verengen." (Eduard Mörikes Briefe, hrsg. von Karl Fischer und Rudolf Krauß, Berlin 1904, II, 158).

[11] Es ist freilich nicht auszuschließen, daß Mörike diese Verse bei dem Bild in der Bebenhauser Kirche gefunden und lediglich abgeschrieben hat. Das Bild war in Bebenhausen nicht zu finden, auch zeitgenössische, sehr genaue Beschreibungen des Klosters nennen es nicht. Mörikes Zeichnung entspricht aber im Typus sehr genau dem Emblem, das im Handbuch von Henkel/Schöne, Emblemata, Stuttgart 1967, Sp. 627 abgebildet ist. Die lateinische Inscriptio lautet: „Noxa nocenti", die Subscriptio: „Improbitas solet esse sibi justißima merces, / Auctor es interitus sic Basilisce tibi". Auch an eine Übersetzung Mörikes wäre zu denken.

Sehen Sie mein süßer Engel,
Ich bin geistreich, schön und jung
Kein gemeiner Ladenschwengel
Sondern voll von Dichterschwung

und die beiden einander komplementären Aufforderungen zum Tanz ‚auf vornehm' und auf Schwäbisch (Abb. 20) begleitet er mit den Versen:

Mein Fräulein! Frisch vom Keller hier
Die saftigste Orange!
Nachher, dächt' ich, versuchten wir
Den Walzer aus Dame blanche!

und

Mad'le gang in Keller na,
Holl a Pomeranza,
Wenn da wieder uffer komst,
Will i mit dir tanza.

Abgebildete Figuren selber sprechen zu lassen, ist ein ganz naives und naheliegendes Verfahren. Man findet es z. B. in den mittelalterlichen Spruchbändern, die im 14. Jahrhundert als „versetzte Spruchbandtitel" auch unter und neben die Bilder gerieten. Der launige, oft mit einem Anflug von Gesellschaftssatire gefärbte Inhalt mancher Sprüche Mörikes erinnert noch mehr an satirische Bilderbogen, die im 16. und 17. Jahrhundert meist in Flugblättern, später zusammenhängend in Zeitschriften verbreitet waren.

Schließlich gibt es wenigstens ein Beispiel dafür, daß der Text schlicht den Bildinhalt erläutert und die seelische Dimension, die der Zeichner nur andeuten kann, zur Sprache bringt (Abb. 21):

Wie einer Trübsal bläßt,
Daß ihms das Herz abstößt;
Und draußen schon
Der Postillon
Das Liedlein spielt im Freudenton
Das ihn im Hui erlöst.

Diese Aufgabe der Bildunterschrift, die Stimmung dargestellter Personen auszusprechen, konnte wohl erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auftreten. Die anakoluthische Form des „Wie"-Satzes, das nachlässige Bilderklären, ist bereits in einem Gedicht Goethes auf eine seiner Handzeichnungen zu finden („Gehindertes Verkehr"):

Wie sich am Meere Mann um Mann befestigt,
Und am Gestade Schiffer überlästigt,
Die engen Pfade völlig weglos macht,
Auf Sicherheit, mehr auf Gewalt bedacht,
Bald Recht, bald Plackerei, sein selbst gewiß,
Sei, wie es sei, und immer Hindernis,
So Tag und Nacht den Reisenden zur Last:
Es ist vielleicht zu düster aufgefaßt.[12]

Freilich ist das Gedicht in charakteristischer Weise von dem Mörikes unterschieden; darauf kann ich hier aber im Augenblick nicht eingehen. Dagegen ist vielleicht zu erwähnen, daß solche „Wie"-Sätze im Roman des 17. und 18. Jahrhunderts sehr häufig die Form der resumierenden Kapitelüberschriften bilden. Diese Kapitelüberschriften verhalten sich zum Text im einfachsten Falle (es gibt auch kompliziertere Beziehungen) so wie Mörikes und Goethes Verse zum Bild: sie geben das dargestellte Geschehen in Stichworten an.

Meine Hinweise auf vergleichbare Formen sollen nicht besagen, daß Mörike in jedem Fall bewußt Traditionen aufgegriffen habe. Gewisse in der Geschichte einmal wirklich gewordene Formen werden späteren Zeiten bei verwandten Frage- und Themenstellungen zur Verfügung stehen, sofern nicht die Verwandtschaft im Ansatz auch die Verwandtschaft in der Gestaltungsweise von selbst hervortreibt. Wichtig ist es, die jeweiligen Variationen zu beobachten. Mörikes Eigenart, die sicher in Harmonie mit Tendenzen seiner Zeit stand, ist an dieser Stelle wohl darin zu sehen, daß er eine auf öffentliche und moralische Wirksamkeit berechnete Form, die auslegende und kommentierende Bildunterschrift, im privaten Bereich verwendet und im wesentlichen nur der Unterhaltung und dem Vergnügen dienen läßt.

Die Vergleichbarkeit dieser Blätter Mörikes mit Bilderbogen zeigt an, daß das Gedicht hier nicht der Zeichnung als einem Kunstgegenstand gegenübersteht, der eigengewichtig die Reflexion des Betrachters herausforderte, in die der Leser dann einschwingen könnte. Bild und Text wollen vielmehr parallelgerichtet unmittelbar auf den Leser einwirken, nicht eins das andre, sondern höchstens einander gegenseitig erläuternd. Als ein Ganzes bilden sie ein Stück Wirklichkeit ab, und sei es eine „Wirklichkeit" der Phantasievorstellung, — dem Leser zum Vergnügen, zum lächelnden Wiedererkennen und sicher auch im Fall des „Basilisken" nur scheinbar zur Belehrung. Die

[12] Johann Wolfgang v. Goethe, Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe (Stuttgart 1902—1910), II, 122. Das Gedicht entstand 1821, etwa gleichzeitig mit den Versen zu Tischbeins Idyllen.

Frage nach Mörikes Auffassung von Kunst als Gedichtgegenstand ist also hiernach gar nicht zu stellen.

Wohl aber läßt sich etwas von seiner Auffassung der eignen Kunst erschließen. Denn immerhin hat Mörike einige dieser Gedichte der Aufnahme in seine gedruckte Sammlung, wenn auch ohne Zeichnung, für wert erachtet; auch sind sie in vielem seiner reichen Gelegenheitsdichtung verwandt, mit der er gleichfalls in zunehmendem Maße an die Öffentlichkeit trat. Soweit äußere Realität Stoff dieser Gedichte und Zeichnungen ist, wird sie mit den Augen des liebevollen Beobachters gesehen, der sie teils dokumentarisch, aber schon unter Bevorzugung des Skurrilen, teils humoristisch darstellt. Die reine Phantasie bewegt sich vollends im komischen Genre. Das ist nicht anders als bei vielen Zeichnungen Mörikes auf der einen, bei vielen Gedichten auf der anderen Seite. Mehr als einmal ist die gesellige Mitteilung Anlaß der Aufzeichnung, fast immer folgt sie ihr nach. Der Kunstcharakter der Verse, sofern man ihnen den nicht von vornherein absprechen will, liegt allein in Perspektive und Behandlungsart. Wenn hier von Kunst zu reden ist, so hat sie wenig mit einer Gesamtweltdeutung zu tun, viel aber mit irdischer Lebensfreude und Lebensbewältigung in einer humanen, aber keineswegs idealen Umwelt. Es bliebe zu untersuchen, wie sich die großen Gedichte dieser Schaffensperiode zu einer solchen Auffassung verhalten.

III

Zur Gelegenheitsdichtung im oben gemeinten Sinne — Gelegenheit als äußerer, vorgegebener, meist geselliger Gedichtanlaß verstanden — gehören auch fünf Gedichte, die Mörike zu Zeichnungen, Stichen und Gemälden anderer geschrieben hat: die Gedichte begleiten jeweils ein Bild, das jemandem zum Geschenk gemacht wird. Auch hier ist das Bild nicht Gegenstand des Gedichtes. Es ist Anknüpfungspunkt für eine Rede an den Beschenkten, in der er selbst in seiner Eigenart, das Verhältnis, das Mörike mit ihm verbindet, oder der Anlaß, dem das Geschenk gilt, beleuchtet wird. Alle diese Gedichte stammen aus den 20 letzten Lebensjahres des Dichters; zwei wurden aus dem Nachlaß veröffentlicht,[13] eines erschien im Düsseldorfer Künstler-Album 1859, vier Jahre nach seiner Entstehung,[14] ein anderes in der „Freya“

[13] „Zum fünften Februar 1863. Mit L. Richters ‚Vater unser‘“ (332) und „An Luise Walther zum 10. Januar 1875. Mit Willes Kupferstich: La ménagère hollandoise“ (344).

[14] „Zum Geburtstag seines Freundes Mährlen (Mit einem alten Kupferstich, den Uracher Wasserfall vorstellend)“ (265).

1861;[15] dies letzte nahm Mörike später noch, wie auch das fünfte,[16] in seine Gedichtsammlung von 1867 auf. Keinem war eine Abbildung beigegeben.

Die beiden außerhalb der Sammlung erschienenen Gedichte beziehen sich auf Landschaften: „Zum Geburtstag seines Freundes Mährlen. Mit einem alten Kupferstich, den Uracher Wasserfall vorstellend“ und „Vor einer gemalten Ansicht des Bodensees. An eine Reisende.“ Von den Bildvorlagen konnte nur eine ermittelt werden; sie sind offenbar für beide Gedichte im wesentlichen gegenständlicher Anhalt für die Erinnerung an Erlebtes, das Mörike mit dem jeweils Angesprochenen verband. Das Bild ist so unwichtig, daß der Bezug darauf im Fall des zweiten Gedichts durch Umarbeitung allein der letzten Zeile ganz aus dem Text verschwindet, der den Kurztitel „Einer Reisenden“ erhält, als es in dieser Form 1867 in die Sammlung eingeht. In der Fassung der „Freya“ lautete das Gedicht:

Bald an die Ufer des Sees, der uns von ferne die Herzen
  Lockt in jeglichem Jahr, Glückliche! kehrst du zurück.
Tag und Nacht ist er dein, mit Sonn und Mond, mit der Alpen
  Glut und dem trauten Verkehr schwebender Schiffe dazu.
Denk ich an ihn, gleich wird mir die Seele so weit wie sein lichter
  Spiegel: Doch ach, wie kurz stillt sich am Bildchen der Durst.

Verändert wird nur der sehnsuchtsvolle Ausruf am Schluß, und zwar so, daß der Gehalt, eben die Sehnsucht nach dem See, bewahrt bleibt, ja noch stärker pointiert wird:

. . .: und bist *du* dort — ach wie ertrag ich es hier? (106)

Die Kenntnis der Radierung (Abb. 22), die von den Versen „Zum Geburtstag seines Freundes Mährlen“, zum 14. September 1855, begleitet wurde, trägt immerhin dazu bei, ein paar sonderbare und im Zusammenhang des Gedichts kaum motivierte Zeilen zu erklären.

Von ehrlicher Philisterhand
Gekritzelt, schon vor hundert Jahren,
Ein Wasserfall, mein Freund, uns beiden wohlbekannt.
Wie manchmal standen wir davor,
An ihm berauschend Aug und Ohr,
Da wir noch andre Bursche waren.
Laßt ihn in Sprüngen keck sein Jugendziel erreichen,
Gemächlich dann im Tal nach einer Mühle schleichen: —

[15] „Einer Reisenden“ (106). Der Titel des Erstdrucks wird im Text gegeben.

[16] „L. Richters Kinder-Symphonie, als Hochzeitsgeschenk für Marie Hocheisen, geb. v. Breitschwert“ (180).

Dort oben, wo in Morgenwonne
Sich hebet die Septembersonne
Und wo der Hirsch erfrischt und wärmt sein braunes Fell,
Quillt unerschöpft der alte Jugendquell. (265)

Das Ungeschick der „ehrlichen Philisterhand“, die 1789 das Blatt zuwege brachte, ist auch dem Laien erkennbar. Rührend erscheint die kindliche Naivität, mit welcher der „Künstler“, unbekümmert um die Realität, die Gegend mit einem Reiher und viel Rotwild dicht bevölkert, ja, einen Hirsch in der Gloriole eines Sonnenauf- oder -unterganges gerade dort erscheinen läßt, wo in Wirklichkeit die düsteren, bemoosten Felspartien aufsteigen, aus deren Quellgründen der Wasserfall sich speist. Diese Eigenwilligkeit hatte zur Folge, daß Mörike in zwei Fassungen des Gedichtes schwankt, ob er die „Septembersonne“ nun „in Morgenwonne“ sich heben oder „in Abendwonne“ glühen lassen soll. Der Himmelsrichtung nach hätte er sich für den Abend entscheiden müssen —, aber eine Sonne wie die dargestellte ist, wie gesagt, an diesem Ort zu keiner Tageszeit zu beobachten. So lag es nahe, den Wasserfall am Ende zum „alten Jugendquell“ zu entwirklichen.

Auch in den andern drei Gedichten spielt das Bild im Gedichtzusammenhang mindestens mit einigen Einzelheiten eine wenn auch dienende Rolle. Ludwig Richters Zyklus „Vater unser“, der offenbar als Hochzeitsgeschenk überreicht wurde, eignet sich mit seiner Übertragung der sieben Bitten „in alle Gestalten des Lebens“, wie es im Gedicht heißt, zur Anknüpfung von Gedanken über den Glückswechsel im Menschenleben, der zu zweit besser bestanden werden kann.

Zum fünften Februar 1863
Mit L. Richters „Vater unser“

Jenes Gebet, das, Erde und Himmel umfassend, der Meister
  Uns für jeglichen Tag selbst auf die Lippen gelegt,
Nimm es, von Künstlers Hand in alle Gestalten des Lebens
  Übergetragen, zum Gruß heute, o glückliches Paar!
Schlicht, treuherzig ist alles; vertraut selbst lächelt ein Dörflein
  Fast wie jenes mich an, das euch als Heimat empfängt.
Freud und Leid, Entzücken und Angst auf wenigen Blättern
  Wechselnd! Ach, öfter zugleich streitet sich beides in uns!
Aber zu tragen, was unerträglich dem einzelnen deuchte,
  Fügtet ihr Hand in Hand, mutig fürs Leben gesellt.
— Zieht mit Gott! Noch winterts im Tal und auf eurem Gefilde,
  Doch bald blühet das Hag, grünet das Wieschen ums Haus.

Und nun sag ich nicht mehr; was dort euch erwartet, ihr habt es
Lieblicher selbst euch gesagt. Also nur dies noch zuletzt:
Wenn euch einmal Sonntags zwei Rosen pflückende Mädchen
Sollten begegnen und sie reichen Marien den Strauß,
Richters leibhaftige Töchter von dreizehn Jahren und sechzehn*,
Grüßt sie gütig! Ein Freund schickt sie; ihr kennet ihn wohl.
(332)

* Drittes Bild, Kirchgang

Die distichische Form entspricht solchen allgemeinen Reflexionen. Ungewöhnlich ist aber die Schlußwendung, mit der Mörike erstmals auf eine Einzelheit der Richterschen Vorlage eingeht, auf zwei Gestalten in der Zeichnung zur Bitte „Geheiligt werde dein Name", Gestalten, die dort bei der Darstellung des Kirchgangs am Sonntagmorgen eigentlich nur Staffage sind (Abb. 23):

Wenn euch (d. h. dem Brautpaar) einmal Sonntags zwei Rosen pflückende Mädchen
Sollten begegnen und sie reichen Marien (der Braut) den Strauß,
Richters leibhaftige Töchter von dreizehn Jahren und sechzehn,
Grüßt sie gütig! Ein Freund schickt sie; ihr kennet ihn wohl.

Mörike verweist in einer Fußnote selbst auf die bildliche Identität der beiden Mädchen: die ‚Begegnung' kann sich nur auf dem Blatt mit dem Titel „Sonntagmorgen" ereignen; aber mit der freundlich-geselligen Wendung, daß die Mädchen „Marien den Strauß" reichen sollen, verläßt er doch das Bild und übersetzt es in einen Vorgang der Wirklichkeit. Das Bild — so möchte man schließen — hat grundsätzlich keine andere Art von Realität, es stellt mögliche Vorgänge dar, die aber jederzeit wirklich gewesen sein oder wieder wirklich werden könnten.

Das wird noch deutlicher bei einem gleichfalls als Hochzeitsgeschenk dargebotenen Gedicht, das Ludwig Richters „Kinder-Symphonie" begleitete. Mörike schickt dem Gedicht in der Sammlung eine Beschreibung des Richterschen Blattes (Abb. 24) voraus, die zwar die Komposition nur andeutet, aber doch die Bildgegenstände, die im Gedicht eine Rolle spielen, recht exakt wiedergibt:

„Ein nicht genug bekanntes Kunstblatt des vortrefflichen Meisters; Lithographie mit leichter Färbung, Querfolio. — Eine Anzahl Kinder, mehr ländlich als städtisch, in Werktagskleidung, hat sich dicht bei der Stadt am halbverfallenen Zwinger versammelt, wo sie, ganz unter sich, Musik machen. Mit Ausnahme eines ältern Knaben, der eine wirkliche Geige spielt, hat jedes nur ein Kinderspielzeug, oder ein zufällig gefundenes Surrogat für das betreffende Instrument, einen Trichter, eine

Gießkanne und dergleichen in Händen. Der Violinist und ein zweiter Knabe, sowie das älteste Mädchen, welches mit letzterem zusammen singt, haben den edelsten musikalischen Ausdruck auf dem Gesicht. Unmittelbar hinter der Versammlung ist Wäsche zum Trocknen aufgehängt und bildet eine Art von künstlerischer Draperie. — Die nicht genannte Stadt ist Biberach, woselbst der Vater des Bräutigams als erster Geistlicher lebt." (180)

Der Kenner des Blattes wird freilich bei dem Schlußsatz sofort stutzen: da von Stadt außer einem verfallenen Gemäuer wegen der hinter den Kindern aufgehängten Wäsche nichts zu sehen ist, läßt sie sich vom Bild her schwerlich als Biberach identifizieren. Die ersten 14 Verse des langen, in phaläkischen Elfsilblern abgefaßten Gedichts stellen der Hochzeitsgesellschaft die musizierende Kinderschar noch einmal vor, wobei die sachliche Darstellungsweise der Einleitung für den Leser nun durch eine humoristische ersetzt ist, in welcher auch die seelischen Regungen etwaiger Zuhörer der „Symphonie" wie auch der Musizierenden selbst angedeutet werden. Darauf folgt die Fiktion, die Bild und Lebenswirklichkeit vermischt: Mörike sei „verwichnen Herbst" zusammen mit Ludwig Richter und einem andern Freund Zeuge jener in Biberach sich abspielenden Szene gewesen. Ein Teil der Kinder wird als Nachkommenschaft des verstorbenen Kantors identifiziert und, in nochmaligem Rückblick auf das Bild, ein Teil des Konzerts, der Gesang der älteren ‚Schwester' mit dem sie begleitenden ‚Bruder', noch einmal vergegenwärtigt. Freilich entsteht dadurch ein kleiner Widerspruch. Die Wiedergabe des Bildes am Anfang des Gedichts deutet, genauer, den geschlossenen Mund des Mädchens als Verstummen. In der Prosa-Einleitung war dagegen bereits, die Pointe des Gedichts vorbereitend, mitgeteilt worden, daß das Mädchen singe, und in diesem späteren Teil des Gedichts soll es nun auch, während das übrige Orchester schweigt (das auf dem Bild ganz offensichtlich spielt), begleitet vom Bruder „einen bräutlichen Festgesang" vortragen,

> Neigend beide das Haupt nach Einer Seite
> Wie zwei Wipfel, geneigt von Einem Hauche. (182)

Da ist die Neigung der Köpfe das einzige, was noch der Bildwirklichkeit entspricht. Der angebliche Hochzeitsgesang macht es dann möglich, die vergangene Begebenheit mit der gegenwärtigen Hochzeit zu verbinden: die Kinder hätten auftreten sollen, werden jetzt aber, kostensparend, durch Richters Blatt vertreten. Neun ganz persönliche Schlußverse, die ihrerseits deutungsbedürftig gewesen wären, ließ Mörike für die Sammlung fort.

Topographisch identifizierbare Landschaften und Genreszenen, zu denen auch das letzte der in dieser Gruppe zu behandelnden Bilder gehört, machen

den Übergang aus der Bildwirklichkeit in die des privaten Lebens leicht. Mörike stellt zwischen Johann Georg Willes Kupferstich nach Gérard Dous „La ménagère hollandoise" (Abb. 25), den er der Malerin Luise Walther zum Geburtstag verehrt, und deren Hausgehilfinsorgen eine humorvolle Verbindung her:

Wenn es mit guten Wünschen heute tausendfach
Im Hause auf dich regnet, *einen* weiß ich doch
An den kein Mensch noch dachte, den auch mancher wohl
Als platt hausbackne Prose eben nicht so ganz
An seinem Platze finden mag für solch ein Fest;
Doch bin ich sicher, daß du ihn zu schätzen weißt.
Lichtmeß ist vor der Türe — nun verstehst du mich —
Der große, der verhängnisvolle Wandertag,
Der selber dir, Sorglose, Glückvertrauende,
Wenn du dich deiner holden Kunst am Maltisch freust,
Zuweilen bänglich mahnend über die Schulter blickt.

Sieh hier ein Mägdlein, wie ich dir in allem Ernst
Sogar auf deine musterhafte Nolde hin
Eins wünschen darf! Dieses Gesichtchen spricht Verstand
Und gar ein sittsam Wesen aus. (Der liebe Blick,
Den sie vom Küchenfenster auf die Straße tut,
Scheint höchst unschuldig.) ‚Ordnung' aber und ‚Reinlichkeit'
Ist ohne Zweifel ihr ‚Prinzip'. Was willst du mehr? (344)

Liegt es also nahe, wenn hier im Bereich der Gelegenheitsdichtung Kunst und Leben so wenig geschieden werden, so ist es nicht schon diese Tatsache, die Mörikes Gedichte dieses Typs bemerkenswert macht. Wichtiger scheint, daß er bei der privaten Erinnerung oder bei der einmaligen, wirklichen oder fingierten, konkreten Erfahrung stehenbleibt. Ein Vergleich mit Gelegenheitsgedichten Goethes zu Bildern mag diese Eigenart verdeutlichen. Zwei Stammbuchverse knüpfen an Darstellungen von Örtlichkeiten an, die, ohne weiter beschrieben zu werden, Goethes Erinnerungen in Gang setzen. Auch diese Verse begleiteten also graphische Blätter, die vermutlich dem Inhaber des Stammbuchs, einem befreundeten Menschen, als Geschenk zugeeignet wurden; damit sind sie denen Mörikes durchaus zu vergleichen. „Zum Bildchen: Ruine Pleß bei Göttingen" schreibt Goethe:

Auf diesen Trümmern hab' ich auch gesessen,
Vergnügt getrunken und gegessen
Und in die Welt hinausgeschaut:
War aber wenig nur davon erbaut.

Kein liebes Kind gedachte meiner,
Und ich fürwahr gehörte keiner;
So war die ganze Welt umgraut.
Ihr wißt ja selbst, was sie erheitert,
Die Horizonte stufenklar erweitert.[17]

Seine Verse „Zum Bildchen von Ulrichs Garten" lauten:

Daß zu Ulrichs Gartenräumen
Soll ein Verslein mir erträumen,
Ist ein wunderbarer Streich;
Denn es war von süßen Träumen
In den ländlich engen Räumen
Mir ein Frühling hold und reich.
Sollt' es euch zu Lust und Frommen
Auch einmal zu gute kommen,
Freut euch in dem engsten Raum.
Was beglückt, es ist kein Traum.[18]

Beide Gedichte haben die gleiche Struktur: konkret und privat genug ist die Erinnerung an die damalige, einmalige Situation — aber jeweils wird daraus spruchhaft eine Summe gezogen, welche die eigne Erfahrung verallgemeinernd zur möglichen Erfahrung anderer, vielleicht der späteren Stammbuchleser, in Beziehung setzt. Diese Tendenz zur gnomischen Erweiterung privater Erfahrung, die für Goethe ganz typisch ist, fehlt zwar bei Mörike nicht gänzlich, erscheint aber im wesentlichen nur dort, wo es die Gattung nahelegt: im Epigramm. Daß diese Beobachtung Symptomatisches trifft, wird sich noch erweisen.

IV

Die restlichen 10 Bildgedichte wären nach dem Entstehungsanlaß noch einmal in zwei Gruppen zu teilen: vier davon, die in der „Freya. Illustrirten Blättern für die gebildete Welt" 1862 und 1864, und in einem Taschenbuch erscheinen, sind vermutlich von deren Herausgebern, die Mörike Bilder dazu vorlegten, angeregt worden; für eines der in der „Freya" veröffentlichten Gedichte ist das brieflich bezeugt, für die andern liegt es nahe. Die übrigen sind offenbar spontan gedichtet worden. Für die Zuordnung zu verschiedenen Formtypen ist diese Einteilung jedoch nicht relevant.

[17] Goethe, Jub.-Ausg. III, 30 (datiert 17. Mai 1815).
[18] ebda, III, 31 (Ulrich war Professor in Jena. Undatiert).

Mit einem der Gedichte für die „Freya", mit „Josephine", hat sich Mörike nicht sehr viel Mühe gegeben: er hat sich auf ein bereits 1845, also 19 Jahre früher gedichtetes und auch seit 1846 in seiner Sammlung gedrucktes Gedicht in Distichen besonnen, auf „Götterwink", das ein epigrammatisch zugespitztes Distichon enthielt:

Dünkt euch die Schöne nicht eben gereift für das erste Verständnis
 Zärtlicher Winke? — Gewiß, Freunde, doch kommt ihr zu spät.
Diese Stirne, dies Auge, von Unschuld strahlend, umdämmert
 Schon des gekosteten Glücks seliger Nebel geheim. (259)

Das Epigramm schien ihm geeignet, mit pikantem Witz das Brustbild eines Mädchens im Profil, mit einem Röschen in der Hand, in Medaillonform, zu interpretieren (Abb. 26). Als Vorläufer dieser Verse wäre an Bildepigramme des 18. Jahrhunderts zu denken, die ihrerseits wieder in der Tradition der Anthologia graeca stehen. Das Bild ist nur eben Anlaß für eine witzige, auch in der Anrede an die „Freunde" gesellig geäußerte Pointe, die freilich — und das ist vielleicht das Neue — aus dem physiognomischen Ausdruck der verborgenen Seele entwickelt wird.

Wie es zu dem Gedicht „Die Rückkehr" für das Taschenbuch „Weihnachtsblüthen" (Jg. 1859) kam, ist nicht bekannt. Aus dem Bild (Abb. 27), einer kolorierten Lithographie, deren Verfertiger vermutlich wegen seiner Bedeutungslosigkeit ungenannt bleibt, hat Mörike eine kleine Erzählung entwickelt:

Die Rückkehr
Steyerische Szene
(Zu einem Bilde)

Warm, im Sonnendunste, schwimmt der Abend
Noch im Tal und zögert lang, zu scheiden.
Und vor seiner Hütte sitzt der Schäfer
Ruhig auf der Bank, ein Pfeifchen schmauchend,
Während drin am Herde sich die Hausfrau
Sputet, daß das Essen fertig werde.
In der Pfanne zischt das Schmalz, es siedet
In dem Topf die fette Schöpsenkeule.
Festlich ist der Tisch gedeckt, die Wände
Schmücken langgewundne Tannenreiser,
Rote Vogelbeeren, Blumen, Bänder;
Denn heut kommen vom Gebirg die Hirten
Alle heim, nach sommerlanger Weide.

Zug um Zug die wohlgepflegten Rinder,
Allgemach die Steige nieder schwankend,
Grüßen mit Gebrüll die Heimat wieder.

Aber Ules Bub, des Schäfers Ältster,
Xaver und die Anne-Lis und Kathel,
Seine Töchter, mit der wackern Herde,
Warum wollen sie noch nicht erscheinen?
Waren sie doch sonst nicht von den letzten!
— Einmal übers andre tritt die Mutter
Ängstlich aus der Küche zu dem Manne,
Der zu ihrer Sorge brummt und selber
Doch in Unruh diesen fragten und jenen.

Ungeduldig und des Wartens müde,
War das Büblein — jener beiden Enkel
Und ein Waise — neben in der Kammer
Auf dem Boden liegend eingeschlafen,
Nur im Hemdchen, schön wie eine Rose.
Jählings aber nun erweckt von hellen
Lust'gen Klängen der Schalmei, so ferne
Sie noch scheinen, springt er auf, der Knabe,
Huscht zur Tür hinaus, den guten Alten
Aus den Händen, die ihm lachend nachsehn,
Wie er läuft, wie ihm die Locken fliegen.

Dort am Weiher, wo der Wald sich öffnet,
Tritt auch schon der muntre Trupp zutage,
Ganz von Abendpurpurglut begossen,
Die von allen Felsenzinnen leuchtet.
Auf dem Maultier, hoch im Sattel schwebend,
Führet Anne-Lis' den Zug, die schöne.
Und da sie das Kleid erblickt von weitem,
Ihren Liebling, dem sie wie die zweite
Mutter ist, — mit Händeklatschen innig
Grüßt sie ihm entgegen, und der Bruder
Hält mit Blasen inne, schwingt den Jungen
Auf den Schoß dem holden Mädchen. Aber
Gruß und Kuß und wonniges Frohlocken
Wird alsbald vom überlauten Jubel-
Ton der gellenden Schalmei verschlungen;
denn es gilt dem ganzen Dorf zu sagen,
Daß der Xaver kommt und seine Herde. (266)

Nur eine ganze Serie von Genrebildern könnte wiedergeben, was Mörike hier dem Leser durchaus malerisch vor Augen führt: den vor der Hütte im Abendlicht sein Pfeifchen rauchenden Schäfer, die Hausfrau noch am Herd in der schon festlich zum Essen geschmückten Küche, darauf Mann und Frau im besorgten Gespräch mit den Nachbarn, und der Enkel zunächst in der Kammer am Boden, dann auf dem Weg den Ankömmlingen entgegen. Erst die letzte Versgruppe greift einige Elemente des tatsächlich Dargestellten auf, wobei aber die statuarische Szene noch einmal in einen bewegten Vorgang verwandelt wird. Dennoch entspricht Mörikes Gedicht, recht verstanden, dem Bild sehr genau. Zentrum der Darstellung ist das Kind auf dem Schoß der Reiterin. Auf diesen Zentralpunkt hin ist auch das Gedicht angelegt. Daß es sich zur Erzählung entfaltet, ist vom Bildtypus her gefordert: in solchem Genrebild ist das Geschehen ganz ausdrücklich als Ausschnitt aus einem Vorgang konzipiert, den der Betrachter zur Vergangenheit und Zukunft hin ergänzen soll. Es soll aus dem Leben gegriffen erscheinen. Mörike suchte die Anwesenheit des Kindes in diesem Augenblick der Rückkehr von der Weide zu motivieren. Das gelblich getönte Papier erweckte den Anschein von „Abendlicht", die Gebirgslandschaft und die unalltägliche Festlichkeit des kleinen Zuges legte es nahe, an den herbstlichen Almabtrieb zu denken. Dann aber konnte das Kind nicht schon mit den Hirten draußen gewesen sein; das Hauswesen kam in den Blick und wurde ausgemalt. Damit war der Umkreis des Geschehens ausgeschritten. Darüber hinaus benennt Mörike die Gegend — „Steyerische Szene" ist ein Zusatz von ihm — und gibt den Kindern landschaftlich gefärbte Namen, täuscht die Kenntnis ihrer Verwandtschaftsbeziehungen vor und will über das Verhältnis der Kinder zueinander und zum Dorf Bescheid wissen. Eben dies Gefühl von Vertrautheit mit dem dargestellten Geschehen möchte das Genrebild suggerieren: der Betrachter soll in einen heimatlichen Bereich, in das häuslich private Leben einbezogen werden, als gehörte er selbst zur „Familie". Die Naivität, mit der Mörike diesem Anspruch des Bildes entspricht, ist — so scheint mir — das gemäße Verhalten gegenüber einem Bildtypus, bei dem die Übergänge zwischen hoher und trivialer „Kunst" von vornherein fließend sind.

Beide Arten der Beziehung zum Bild, die Anknüpfung an den physiognomischen Ausdruck der dargestellten Figur und das Entwickeln einer Geschichte, die das Dargestellte weit überschreitet, verwirklicht das Gedicht „Die Tochter der Heide", wenn auch wieder auf ganz andere Weise.

Über seine Entstehung schreibt Mörike an Hartlaub (3. 9. 1861), es beziehe sich auf einen englischen Kupferstich, „welchen Krais für die Freya in Holz schneiden ließ und wozu er irgend einen Text haben wollte. Es ist eine ländliche Szene am Bach, ursprünglich mit der Unterschrift ‚Morgen-

toilette' und will sonst weiter nichts besagen. Doch hat das eigentümliche Gesicht des Mädchens etwas das mich auf diesen Inhalt führte (Abb. 28). Eine Art Pendant zu dem König Milesint mit halb scherzhafter Schlußwendung, worin doch noch ein Stachel von heftiger Eifersucht."[19] Wieder löst also eine physiognomische Beobachtung eine Vorstellung vom Wesen der betrachteten Gestalt aus, die diesmal in einer balladesken Form sich entfaltet:

Wasch dich, mein Schwesterchen, wasch dich![20]
Zu Robins Hochzeit gehn wir heut:
Er hat die stolze Ruth gefreit.
Wir kommen ungebeten;
Wir schmausen nicht, wir tanzen nicht
Und nicht mit lachendem Gesicht
Komm ich vor ihn zu treten.

Strähl dich, mein Schwesterchen, strähl dich!
Wir wollen ihm singen ein Rätsel-Lied,
Wir wollen ihm klingen ein böses Lied;
Die Ohren sollen ihm gellen.
Ich will ihr schenken einen Kranz
Von Nesseln und von Dornen ganz:
Damit fährt sie zur Hölle!

Schick dich, mein Schwesterchen, schmück dich!
Derweil sie alle sind am Schmaus,
Soll rot in Flammen stehn das Haus,
Die Gäste schreien und rennen.
Zwei sollen sitzen unverwandt,
Zwei hat ein Sprüchlein festgebannt;
Zu Kohle müssen sie brennen.

Lustig, mein Schwesterchen, lustig!
Das war ein alter Ammensang.
Den falschen Rob vergaß ich lang.
Er soll mich sehen lachen!
Hab ich doch einen andern Schatz,
Der mit mir tanzet auf dem Platz —
Sie werden Augen machen! (56)

[19] Zitiert nach: Freundeslieb und Treu, 250 Briefe Eduard Mörikes an Wilhelm Hartlaub, hrsg. von Gotthilf Renz (Leipzig 1938) S. 361. Harry Maync (Mörikes Werke, 2. Aufl., Leipzig/Wien 1914) gibt einen sehr abweichenden Text (S. 420); das Zitat wurde von mir am Original überprüft.

[20] In der Erstfassung lautet die entsprechende Refrain-Zeile stets: „Wasch dich, Herzbrüderchen, wasch dich" und entspricht damit genauer dem Bild.

In diesem Lied ist fast alles erfunden. Der beobachtete Gesichtsausdruck, aus dem sich Besinnlichkeit und gekränkter Stolz, aber auch Energie und Entschlossenheit und in der Tat eine gewisse sinnliche Leidenschaft herauslesen lassen, gibt nicht mehr als die Grundstimmung an. Die Phantasie hat einen weiten Spielraum zur Verfügung und füllt ihn mit Vorgeschichte und Zukunftsplänen der dargestellten Figuren.

In ähnlicher Weise gehen, wie angedeutet wurde, die Kommentare zu den eignen Zeichnungen Mörikes oft aus physiognomischen Sonderbarkeiten der dargestellten Personen hervor. Ob sich Mörikes dichterische Phantasie an den mehr oder weniger skurrilen Charakteren in seiner Umwelt, an von ihm selbst zeichnend entworfenen fiktiven Gestalten oder an von andern Künstlern schon geformten Figuren entzündet, ist völlig gleich; das Bild wird wiederum nicht als eine besondere, weil schon gestaltete Wirklichkeit aufgefaßt und von der Realität unterschieden.

Die „Tochter der Heide" spricht selbst, das Gedicht ist also ein Rollengedicht; das Bildgeschehen wird in Vergangenheit und Zukunft hinein erweitert. Auch diesen Typus der Zuordnung von Gedicht zum Bild gibt es bereits in der Tradition; zu der speziellen Ausführung, im Ton der Volksballade, habe ich jedoch vorher nichts Vergleichbares gefunden. Wenn August Wilhelm Schlegel und manche andere in seiner Nachfolge ihre meditativen Bildbetrachtungen in der Form des Sonetts darbieten, mag es sein, daß sie damit auf den Kunstcharakter des Gedichtgegenstandes aufmerksam machen wollen: die strenge äußere Form entspräche dem Bildrahmen, die distanzierte, zur Reflexion auffordernde Sprechhaltung zwänge den Leser in die beschauende Haltung des Kunstbetrachters.[21] Mörike hat diese Absicht anscheinend nicht. Er antwortet auf Bilder mit verschiedenen Gedichttypen und entsprechend mit verschiedenen feinfühlig gewählten Formen von Strophik und Metrum: Alexandriner gehören zur emblematischen Bildunterschrift, das Epigramm zur pointierten Reflexion, eine balladische Strophe zum volkstümlichen Lied. Weitere Beispiele werden folgen.

Als Rollengedicht in der Art der „Tochter der Heide" sind noch einige weitere Bildgedichte Mörikes verfaßt, die z. T. schon viel früher, seit 1842, entstanden. Von ihnen ist freilich keines in die Sammlung eingegangen; eins wurde andernorts gedruckt,[22] drei erst aus dem Nachlaß veröffentlicht.[23] Ein winziger kolorierter Holzschnitt in Mörikes „Sackkalender" von 1845

[21] Dies erwägt Hellmut Rosenfeld in: Das deutsche Bildgedicht (Leipzig 1935) (Palaestra 199), S. 130.

[22] „Der Hirtenknabe" (268).

[23] „[Pastorale]" (321), „Auf ein Bildchen mit Gnomen, die schmieden" (319), „Zu einem Bildchen. Landschaft in Vorarlberg" (315).

war Anlaß zu fünf epigrammatischen Gedichtchen (Abb. 29), die der Dichter auf die Rückseite weiterer Schmuckblätter dieses Kalenders kritzelte. Das Bildchen stellt einen Pfarrer in weitem, rotem, pelzbesetztem Schlafrock dar, bequem im blauen Lehnstuhl zurückgelehnt, die Füße auf grünem Kissen, daneben eingerollt der gelbe Hund. Der Pfarrherr bringt mit einem Glase Rotwein — in der andern Hand hält er sein Käppi — gerade einen Toast aus, was die Bildunterschrift bestätigt: „Wohl auf! Dir, Bruder sei das gebracht!" In allen fünf Sprüchen, zu denen Mörike sich durch dies Bildchen hat inspirieren lassen, drückt sich der sehr weltliche Epikuräismus des weinbauenden und auf Profit bedachten Pfarrherrn aus, nicht ohne satirischen Unterton. Der vierte Spruch zieht das Fazit dieser Lebenshaltung in Form eines Sprichworts, das deshalb auch metrisch in deutschen, klapprig alternierenden Versen gehalten ist:

> Wer nicht liebt Haber, Wein und baren Geldes Klang,
> Der bleibt ein Narr sein Lebenlang.

In den übrigen spricht der Pfarrer selbst, und zwar — als ein an der Antike gebildeter Mann — in Distichen:

> Jetzt kein Wort von der Kirche! Den Keller gilt es zu retten!
> Jupiter Pluvius lud heute bei Bacchus sich ein.
>
> Droht der sichere Mann in Flößerstiefeln dem Grandfaß?
> Bäbeleinchen! geschwind! meine Sudeten heraus.
>
> Nun, wie geht der Verkauf, Herr Pfarrer? Ihr Vierunddreißger
> Noch auf dem Lager? Er steht jetzt doch so ziemlich im Preis.
> „Hätt ich nur meinen 45er (jenen vom Frühjahr)
> Einmal hinaus; es eilt mir mit den andern noch nicht."
>
> Weniges Wasser nur schluckte das Faß, doch geb ich wohl etwa
> Um einen Freundespreis diese 4 Eimer Dir ab. (321)

Die Situation, Überschwemmung im Keller samt ihren Folgen für Wein und andere Vorräte, hat Mörike frei erfunden. Das gesehene Bild war wieder nur ein allgemeinster Anlaß, gab nicht viel mehr als die Atmosphäre, die sich in den Versen ausdrückt. Von „Kunst" ist bei diesem Holzschnitt ohnehin nicht zu sprechen: Mörike hätte, wären die Verse veröffentlicht worden, das Bildchen sicher nicht eigens erwähnt.

Der Entstehung nach vergleichbar sind die Verse „Auf ein Bildchen mit Gnomen, die schmieden", gleichfalls von 1845:

Host Gold=Erz gnug, den Helm zu zieren?
„Hob eine Tracht,
Daß kracht!
Kein Esel trügs auf allen Vieren.
Würd die Haub'n so schwer
Der König kriegt's Kopfweh —
„Holt's Maul! Schmeiß her![24]

Zu diesem niedlichen Dialog im schwäbischen Dialekt ist Mörike durch ein Bildchen — wohl auch einen Holzschnitt — Neureuthers angeregt worden, den er mit aller Sorgfalt durchgepaust hat (Abb. 30). Der Dialog ist hier eng an die dargestellte Situation gebunden: das Mißverhältnis zwischen dem herbeigeschleppten Goldvorrat und dem, was voraussichtlich noch für den Helm verwendet werden kann, springt ins Auge und mag einen launigen Kommentar herausfordern. Die Trivialität der Vorlage, für dieses wie auch für das letzte Gedicht, und die Lebensnähe der sprachlichen Wiedergabe des Dialogs (wer könnte sich nicht vorstellen, daß schmiedende Zwerge schwäbisch sprechen?) rücken diese Gedichte wieder in die Nähe von Bilderbogen. Das Gebilde scheint völlig selbstgenügsam, der Freude am treffenden, lebendigen Ausdruck des Bildinhalts entsprungen.

Ein weiterer Rollensprecher in einer dialogischen Situation tritt in den Versen „Zu einem Bildchen" auf, das gleichfalls in einem Kalender, dem „Neuen Volkskalender für 1842", vor Mörikes Augen kam. Es stellt eine Landschaft, laut Untertitel in Vorarlberg, dar (Abb. 31), von der freilich nicht viel zu erkennen ist: vorn etwas Gesträuch und Wasser, am Ufer eine Häusergruppe und eine gotische Kapelle (vielleicht ein Kloster), Berge im Hintergrund. Diese reine Landschaft belebt Mörikes Phantasie mit einem Liebespaar und läßt das Bild nur in den Worten des jungen Mannes erstehen, der seiner Braut die Gegend als künftigen Wohnsitz vorstellt:

Unter anmutsvollen Hügeln,
Die im Teiche sich bespiegeln,
Wählt ich mir und dir, mein Schatz,
Unsern künftgen Ruheplatz.
Gleich am Häuschen, rein und helle,
Graut die alternde Kapelle,
Darin magst du dich erbauen,
Darin lassen wir uns trauen. (315)

[24] Der Text folgt hier ausnahmsweise der Handschrift Mörikes, da der Dialekt in der Fassung bei Mayne, der Göpfert folgt, nicht genau wiedergegeben ist (Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. Q 327, 7,50).

Das wirkt fast wie eine Stilübung unter dem Thema: Wie beschreibe ich eine Landschaft, ohne sie langweilig zu beschreiben! Das Problem ist so akademisch nicht und hat wohl etwas mit dem der Staffagefiguren in Landschaften zu tun, über die August Wilhelm Schlegel in seinem Gespräch „Die Gemählde" reflektieren läßt.[25] Eine Seele erhält die Landschaft, so scheint es dort den Gesprächsteilnehmern, nur auf dem Umweg über den Menschen und seine Geschichte in und mit ihr. Mörikes kleines Gedichtchen ist durch diese Assoziationen wahrscheinlich überfrachtet; er wird das Problem eher intuitiv gelöst haben. Die leichten vierhebigen Trochäen mit dem Paarreim des primitiven Erzählverses sind dem Charakter des Sprechers, der sich ländlich geben will, aber seine Zugehörigkeit zur gebildeten Gesellschaft nicht verleugnen kann, genau angemessen. Es gelingt ihm, dem Leser die Landschaft vor Augen zu führen; er selbst und die angesprochene Braut werden als das erscheinen, was sie sind: als Staffagefiguren, die in diesem Fall nicht schon der Maler, sondern erst der Dichter hinzugefügt hat.

Reine Landschaften sind vor Mörike, soweit ich sehen konnte, nur bei Goethe Gegenstand von Gemäldegedichten gewesen: in den Versen zu zwei Idyllen Tischbeins und einer Variation dazu. Die beiden Idyllen lauten:

3.

Wenn die Wälder Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Träumen
Unverwehrt und ungestöret;
Doch wo einzelne Gesellen
Zierlich mit einander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

4.

Mitten in dem Wasserspiegel
Hob die Eiche sich empor,
Majestätisch Fürstensiegel
Solchem grünen Waldesflor;
Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
Schaut den Himmel in der Flut:
So des Lebens zu genießen,
Einsamkeit ist höchstes Gut.[26]

[25] Athenäum II, 1799, S. 57 f.

[26] Goethe, Jub.-Ausg. II, 115. — Als Variante zu Nr. 4 der Idyllen erscheint das Gedicht „Zu einem Ölgemälde":

Goethe braucht zur Darstellung keine Menschen, weil er die Bäume, die hier die Landschaft ausmachen (Abb. 32 und 33), „anthropomorphisch" sieht, wie er selbst sagt.[27] So kann er aus ihrem Verhalten genau wie aus dem von Menschen eine allgemeinere Bedeutung ableiten. Wie ihm Natur zum Sinnbild wird, so auch das Naturbild.

Seine Verse über die Eiche, das zweite der hier zitierten Gedichte, wären nun freilich gerechter Weise nicht mit dem behandelten Landschaftsgedichtchen Mörikes zu vergleichen, sondern mit dem über „Die schöne Buche". Gegenstand dieses Gedichts ist zwar kein Bild, sondern die Natur — aber doch, als ob sie Kunst wäre:

> Ganz verborgen im Wald kenn ich ein Plätzchen, da stehet
> Eine Buche, *man sieht schöner im Bilde sie nicht.*

Und ein paar Verse weiter:

> Gleich nach allen Seiten umzirkt er [der Rasen] den Stamm in der Mitte,
> *Kunstlos schuf die Natur selber dies liebliche Rund.*

Der Betrachter empfindet die Buche in ihrer Umwelt als Bild; das ist gleichsam die Bedingung ihrer Schönheit. Aber er gesteht zu, daß nicht er, sondern die Natur selbst diese Abrundung geschaffen hat. Kunst- und Naturbild stehen für den Erlebenden auf einer Stufe.

Die schöne Buche

Ganz verborgen im Wald kenn ich ein Plätzchen, da stehet
Eine Buche, man sieht schöner im Bilde sie nicht.
Rein und glatt, in gediegenem Wuchs erhebt sie sich einzeln,
Keiner der Nachbarn rührt ihr an den seidenen Schmuck.
Rings, soweit sein Gezweig der stattliche Baum ausbreitet,
Grünet der Rasen, das Aug still zu erquicken, umher;
Gleich nach allen Seiten umzirkt er den Stamm in der Mitte;
Kunstlos schuf die Natur selber dies liebliche Rund.

An den Wurzeln heiliger Eiche
Schwillt ein Lebensquell hervor,
Und so, ohne Nachbar=Gleiche,
Wuchs die edle still empor.
Äste streckt sie, Blätterbüsche
Sonnig über glatte Flut,
Und in ewig grüner Frische
Spiegelt sie des Dankes Glut. (Jub.-Ausg. II, 125)

[27] Goethe, Jub.-Ausg. XXXV, 194 („Wilhelm Tischbeins Idyllen").

Zartes Gebüsch umkränzet es erst; hochstämmige Bäume,
Folgend in dichtem Gedräng, wehren dem himmlischen Blau.
Neben der dunkleren Fülle des Eichbaums wieget die Birke
Ihr jungfräuliches Haupt schüchtern im goldenen Licht.
Nur wo, verdeckt vom Felsen, der Fußsteig jäh sich hinabschlingt,
Lässet die Hellung mich ahnen das offene Feld.
— Als ich unlängst einsam, von neuen Gestalten des Sommers
Ab dem Pfade gelockt, dort im Gebüsch mich verlor,
Führt' ein freundlicher Geist, des Hains auflauschende Gottheit,
Hier mich zum erstenmal, plötzlich, den Staunenden, ein.
Welch Entzücken! Es war um die hohe Stunde des Mittags,
Lautlos alles, es schwieg selber der Vogel im Laub.
Und ich zauderte noch, auf den zierlichen Teppich zu treten;
Festlich empfing er den Fuß, leise beschritt ich ihn nur.
Jetzo gelehnt an den Stamm (er trägt sein breites Gewölbe
Nicht zu hoch), ließ ich rundum die Augen ergehn,
Wo den beschatteten Kreis die feurig strahlende Sonne,
Fast gleich messend umher, säumte mit blendendem Rand.
Aber ich stand und rührte mich nicht; dämonischer Stille,
Unergründlicher Ruh lauschte mein innerer Sinn.
Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber=
Gürtel, o Einsamkeit, fühlt ich und dachte nur dich! (74)

Ich will das Gedicht jetzt nicht im einzelnen interpretieren, will nur die im Vergleich mit dem Goetheschen wesentlichen Züge herausheben. Anthropomorphisch sieht, im ersten Teil des Gedichts, auch Mörike die Buche, aber doch nur von außen. Goethe hingegen bringt die inneren Empfindungen des Baumes gleichfalls zur Sprache. Der Beobachter (oder Bildbetrachter) kommt im Fortgang des Goetheschen Gedichts seinem Gegenstand immer näher; die gnomischen Schlußzeilen, die durch den einleitenden Doppelpunkt als allgemeine Weisheit kenntlich werden, können von der Eiche so gut wie von ihm gesprochen sein:

So des Lebens zu genießen
Einsamkeit ist höchstes Gut.

Fraglos, keiner Garantie bedürftig, wird das hingestellt. Wie anders bei Mörike! Der Betrachter ist in seinem Gedicht von Anfang bis Ende deutlich spürbar zugegen; er wahrt eine fast ehrfürchtige Distanz zu seinem Gegenstand. In der Beschreibung der Buche und ihrer Umgebung geht er nur so weit mit der Einfühlung, daß er den Bäumen geselliges Leben unterstellt („Nachbarn", die den „seidenen Schmuck" nicht berühren dürfen) und der Birke — einigermaßen herkömmlich — Wesenszüge einer Jungfrau zuer-

teilt. Mit Beschreibung jedoch ist das Wesen dieses besonderen Ortes gar nicht zu erfassen; es muß sich selbst offenbaren, einmalig und zu bestimmter Stunde. Einsamkeit ist in Goethes wie in Mörikes Gedicht der Kern der gestalteten Erfahrung. Aber was Goethe mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit formuliert, teilt Mörike als ganz privates, ja intimes und sicher unwiederholbares Erlebnis mit. Es verbindet Mörike mit Goethe, daß ihm die Natur wie das Bild Anlaß zur Meditation wird, daß sich ihm darin ein vorgegebener Sinn erschließt. Das Gegenüber geht nicht im Subjekt auf, sondern ist Bedingung für die Erfahrung; daher heißt das Gedicht auch „Die schöne Buche“ und nicht „Einsamkeit“. Aber Mörike möchte seine individuelle, einmalige Erfahrung nicht ohne weiteres verallgemeinern. Darum findet er in seiner Lyrik viele Formen, den Gedichtsinn jeweils auf einen Blickpunkt zu beziehen, d. h. ihn perspektivisch auszusprechen.

Die vorher behandelten Rollengedichte, in denen die Meditation des Bildbetrachters sich in der Selbstaussage der dargestellten Figuren verbirgt, sind ein weiteres Beispiel dafür. Sie präsentieren nur die entgegengesetzte Folgerung aus der gleichen Erkenntnis, aus der Einsicht in die Perspektivität der Wahrheit, in ihre Gebundenheit an ein erlebendes Subjekt. Nicht die Hervorbringung des Sinnes ist subjektiv, der Künstler muß ihn nicht setzen oder in die Realität projizieren, aber ihre Erkenntnis hat keine Verbindlichkeit. Allerdings kann der Künstler mit Hilfe der Schönheit seines Werkes den Schein der Gültigkeit auch dann erzeugen, wenn er auf den Grund ihrer Unsicherheit geblickt hat. Der schöne Schein als Therapeuticum — das ist eine Vorstellung, die Mörike nicht fern gelegen hat. Aber diese Gedanken führen zu weit über das Material hinaus.

Es ist klar, daß unter solchen Bedingungen die moralisierende Sentenz, die erbauliche Wendung an den Leser, die zu früheren Formen des Bildgedichts gehört, nicht möglich ist. Zwar kann Mörike das Erbauliche eines Bildes im Gedicht wiedergeben, wie in den Versen zu Ludwig Richters Zeichnung „Der Hirtenknabe“ (Abb. 34), das 1862 entstand; aber das ist dann nichts weiter als eine Bildbeschreibung, in der die seelischen und atmosphärischen Schwingungen mit eingefangen sind; ein Angebot an den Leser, selber in die Stimmung einzuschwingen, und nicht mehr.

Vesperzeit,
Betgeläut
Aus den Dörfern weit und breit.
Hirtenbüblein auf der Heide
Bei der Weide
Seine Hände alsobald
Überm Käpplein falt’t,

Schlägt die Augen unter sich
Betet inniglich.
Sieh da! Engel Hand in Hand
Ihrer viere, fahrend über Land;
Wie sie ihn erblicken,
Winken sich und nicken,
Machen halt im Nu,
Treten still herzu,
Stimmen an zum Glockenklang
Ihren Lobgesang. (268)

Die Zeichnung ist in vielen Details getroffen. Mörike hatte sie in Georg Scherers „Kinderliedern" (3. Auflage 1853) gesehen, wo sie von einem wenig entsprechenden Gedicht begleitet war. So hat Scherer dann in die nächste Auflage das Gedicht Mörikes eingerückt.[28]

Die gleiche Vorsicht gegenüber ausgesprochener Sinndeutung ist in zwei Gedichten spürbar, die noch am ehesten in die Nähe des romantischen, zur religiösen Versenkung anregenden Bildgedichts gehören würden. Zu dem Gedicht „Auf ein altes Bild", 1837 entstanden und damit das früheste der gedruckten und datierbaren Gedichte zu Bildern, habe ich die Bildvorlage leider nicht aufspüren können. Denkbar wäre wohl, daß Mörike, wie August Wilhelm Schlegel in den Gemäldegedichten seiner „Gespräche", nur den Bildtypus in seiner Vorstellung gehabt hat; aber dann hätte er das Gedicht vielleicht doch eher „Madonna mit dem Kind" oder ähnlich überschrieben:

In grüner Landschaft Sommerflor,
Bei kühlem Wasser, Schilf und Rohr,
Schau, wie das Knäblein Sündelos
Frei spielet auf der Jungfrau Schoß!
Und dort im Walde wonnesam,
Ach, grünet schon des Kreuzes Stamm! (119)

Mehr als die vage Angabe ‚Sommerlandschaft, mit Wasser, Schilf und Wald als Hintergrund für ein Madonnenbildnis' ist dem Gedicht nicht zu entnehmen. Ob der Künstler das Symbol des Kreuzes im Wald schon selbst angedeutet hat, ist fraglich, aber nicht ausgeschlossen. Für Mörike hätte die geringste optische Anregung genügt: es gibt eine Zeichnung von ihm, auf der er in der hochgestellten Deichsel eines ländlichen Kinderwagens das Kreuzeszeichen erkennt und kommentiert: „Ein Träumelein sub cruce"

[28] Georg Scherer, Illustriertes deutsches Kinderbuch, 4. Aufl. Stuttgart 1863 (die 3. Aufl. hatte den Titel „Alte und neue Kinderlieder . . ." hrsg. von Georg Scherer, Stuttgart 1853).

(Abb. 35). Wichtiger als die Frage nach der Vorlage erscheint mir die Beobachtung, daß Mörike die Meditation, zu der er den Betrachter durch ein „Schau“ auffordert, nicht schon vorwegnimmt, sondern mit dem Hinweis auf das Bildsymbol des künftigen Schicksals nur den Spielraum für sie eröffnet.

Ähnlich verfährt er bei dem Gedicht „Schlafendes Jesuskind“ zu einem Gemälde Francesco Albanis (Abb. 36),[29] dem dritten der „Auftragsgedichte“ für die „Freya“:

Sohn der Jungfrau, Himmelskind! am Boden
Auf dem Holz der Schmerzen eingeschlafen,
Das der fromme Meister sinnvoll spielend
Deinen leichten Träumen unterlegte;
Blume du, noch in der Knospe dämmernd
Eingehüllt die Herrlichkeit des Vaters!
O wer sehen könnte, welche Bilder
Hinter dieser Stirne, diesen schwarzen
Wimpern, sich in sanftem Wechsel malen! (119)

Das Motiv ist nicht selten. Harry Maync weist auf Alessandro Alloris „Bambino sulla croce“ in den Ufficien hin und zitiert Goethes „Wanderjahre“: „Bald darauf folgt ein wundersam schönes Bild. Man sieht mancherlei Holz gezimmert; eben soll es zusammengesetzt werden, und zufälligerweise bilden ein paar Stücke ein Kreuz. Das Kind ist auf dem Kreuze eingeschlafen . . .“[30]. Auch Albanis Bild ist von vornherein so angelegt, daß Einzelheiten der Bildgestaltung nicht interessieren, weil der angezielte Symbolgehalt alles übermächtigt. Mörike umgeht gerade diese aufdringliche Symbolik, wenngleich er sie nach der kurzen Beschreibung des Motivs in den ersten zwei Zeilen, im Hinweis auf den „sinnvoll spielenden“ Meister erwähnt. Aber der Gedanke, den Mörike dann in Anrede an das schlafende „Himmelskind“ formuliert, ist nicht der des künftigen Kreuzestodes, sondern der Gedanke an die noch verhüllte „Herrlichkeit des Vaters“, die gleich einer Blume — mit der Notwendigkeit, mit der sich diese aus der Knospe organisch entfaltet — einst hervortreten wird. So führt Mörike den Leser, scheinbar mit der Sicherheit Goethes, seinen eigenen Gedankenweg. Dann aber hält er ihn in den letzten Versen wieder zurück: weder der „sinn-

[29] Mörike soll dieses Gemälde im Original gekannt haben; vgl. Hanns Wolfgang Rath, Francesco Albanis Gemälde „Schlafendes Jesuskind“, in: Schwäbische Heimat Nr. 598, 22. 12. 1926. Das Gemälde soll aus Raths Besitz an die Staatsgalerie Stuttgart übergegangen und im 2. Weltkrieg vernichtet worden sein.

[30] Maync, Mörikes Werke I, 431.

voll spielende Meister", noch er, der Betrachter, können erkennen, was das schlafende Kind, der schlafende Gott selbst denkt. Die Leser werden mit den Worten „O wer sehen könnte . . ." nicht in eine religiöse Wahrheit eingeweiht, sondern in die Ungewißheit des wünschenden Fragens einbezogen. Die einzige Anmaßung eines Teils von Wissen liegt darin, daß der Betrachter meint, die Bilder hinter der Stirn des Kindes müßten sich „in *sanftem* Wechsel" malen: hier wirkt die Suggestion des lieblichen Bildes ebenso wie die selbsterzeugte Vorstellung von der, wenn auch verhüllten, Herrlichkeit des Gotteskindes.

Am klarsten scheint mir die Eigenart Mörikes jedoch in dem Gedicht hervorzutreten, mit dem ich die Reihe schließen will, in „Göttliche Reminiszenz":

Vorlängst sah ich ein wundersames Bild gemalt,
Im Kloster der Kartäuser, das ich oft besucht.
Heut, da ich im Gebirge droben einsam ging,
Umstarrt von wild zerstreuter Felsentrümmersaat,
Trat es mit frischen Farben vor die Seele mir.

An jäher Steinkluft, deren dünn begraster Saum,
Von zweien Palmen überschattet, magre Kost
Den Ziegen beut, den steilauf weidenden am Hang,
Sieht man den Knaben Jesus sitzend auf Gestein;
Ein weißes Vlies als Polster ist ihm unterlegt.
Nicht allzu kindlich deuchte mir das schöne Kind;
Der heiße Sommer, sicherlich sein fünfter schon,
Hat seine Glieder, welche bis zum Knie herab
Das gelbe Röckchen decket mit dem Purpursaum,
Hat die gesunden, zarten Wangen sanft gebräunt;
Aus schwarzen Augen leuchtet stille Feuerkraft,
Den Mund jedoch umfremdet unnennbarer Reiz.
Ein alter Hirte, freundlich zu dem Kind gebeugt,
Gab ihm soeben ein versteinert Meergewächs,
Seltsam gestaltet, in die Hand zum Zeitvertreib.
Der Knabe hat das Wunderding beschaut, und jetzt,
Gleichsam betroffen, spannet sich der weite Blick,
Entgegen dir, doch wirklich ohne Gegenstand,
Durchdringend ewge Zeiten-Fernen, grenzenlos:
Als wittre durch die überwölkte Stirn ein Blitz
Der Gottheit, ein Erinnern, das im gleichen Nu
Erloschen sein wird; und das welterschaffende,
Das Wort von Anfang, als ein spielend Erdenkind
Mit Lächeln zeigts unwissend dir sein eigen Werk. (164)

Das Bild, das diesem Gedicht zugrundeliegen soll, wird, samt der zugehörigen Kartause, gelegentlich immer noch gesucht. Dabei ist der Fall durch einen schon in der Briefausgabe von Fischer-Krauß (1904) gedruckten Brief geklärt. Der Verleger Krais hatte bei Mörike angefragt, ob das Gedicht „Besuch in der Kartause" für die „Freya" nicht mit Bildern seines Zeichners Eugen Neureuther ausgestattet werden solle. Darauf erwiderte Mörike: „Bei näherer Überlegung Ihrer Absicht, den ‚Pater Schaffner'[31] . . . dem Herrn Neureuther zur Illustration zu geben, bin ich im Zweifel, ob ein so völlig realistisch modernes Genrebild wie dieses Stück, wobei das Poetische bloß in der elegischen Stimmung liegt, die leise durch das Ganze zieht, dem Genius dieses Künstlers so recht angemessen wäre. Dagegen fiel mir ein, daß ein anderes, gedrucktes Gedicht, das in dieselbe Reihe von Klosterszenen gehört, und worauf man in der Freya zurückkommen könnte, ihn eher anziehen würde. Ich meine die ‚Göttliche Reminiszenz' in meiner Sammlung. Sie würden, wenn Ihnen der Gedanke einleuchten sollte, bemerken, daß das beschriebene Gemälde in der Wirklichkeit nicht existiert."[32] — Nicht dies ist das Besondere, daß Mörike ein Bildgedicht ohne Bildvorlage schreibt; das hatte vor ihm, wie bereits erwähnt, schon August Wilhelm Schlegel getan, wenn sich auch manche seiner Gedichte schließlich doch auf bestimmte von ihm gesehene Bilder beziehen ließen. Das Besondere ist, daß Mörike die Fiktion eines gesehenen Bildes in den einleitenden Versen ausdrücklich befestigt und das Bild dann auch mit solcher Akribie vor dem Auge des Lesers entwirft, daß Neureuther mindestens den kritischen Moment sehr genau hätte wiedergeben können (in den Grenzen freilich, die der klarsichtige Schwind bezeichnet hat). Neureuther hat statt dessen nur eine Randleiste gezeichnet, bei der er unnötig frei verfährt und — das Kernstück des Gedichts, das „Meergewächs" samt Hirten, einfach wegläßt! (Abb. 37).

Ist nun wenigstens diese Erfindung eines Bildes Indiz dafür, daß Mörike einem künstlerisch vorgeformten Stoff besondere Bedeutung beimaß und daher einen solchen vortäuschen wollte? Ich glaube es nach allem bisher Erkannten nicht. Die Bilderfindung ergibt sich fast notwendig aus dem Einfall, das Jesuskind mit einer Versteinerung darzustellen. Dafür wäre sonst nur die Form der Legende infrage gekommen, und die Nähe zur Legende, etwa zu den Erzählungen über das gemeinsame Spiel der Kinder Jesus und Johan-

[31] ‚Pater Schaffner' = früherer Titel von „Besuch in der Kartause".

[32] „Göttliche Reminiszenz" erschien, mit einer Randleiste Neureuthers, in der „Freya" 1863. Mörikes Brief ist bei Fischer-Krauß (Briefe II, 292) mit 31. 12. 1863 um zwei Jahre zu spät datiert. „Besuch in der Kartause" findet sich nämlich bereits in der „Freya" 1862 mit einer Randleiste Neureuthers (Abb. 15), denn „eine leichte Randverzierung des Textes" hatte Mörike im Schlußsatz des zitierten Briefes zugegeben. Im Dezember 1863 dagegen korrespondierte Mörike mit Krais über „Erinna an Sappho" (vgl. S. 124).

nes, mag die Wahl des Senars, eines von Mörike seiner Weiträumigkeit wegen geliebten Erzählverses, beeinflußt haben. Aber zur eigentlichen Legende fehlt das zeitfordernde Geschehen. So wählte Mörike die Bildbeschreibung.

Was aber besagt die Einleitung? Es hätte ja genügt, den Titel anders zu fassen oder „Zu einem alten Bild" hinzuzufügen. Sie scheint mir dreierlei zu enthalten: Erstens die Relativierung des nachfolgenden Bilderlebnisses auf den Betrachter; zum andern einen fiktiven Nachweis, wie tief dieser Betrachter seinerzeit durch das Bild beeindruckt worden sei (das intensive Erlebnis ist Voraussetzung für die Erfahrung von Bedeutsamem); und drittens eine biographische Reminiszenz, die den Kristallisationskern für das Gedicht erraten läßt: das Petrefaktensammeln Mörikes. Dafür spricht der Titel der offenbar frühesten Reinschrift des Gedichts (datiert „Mergenth. d. 21. Aug. 45. Im Gartenhaus")[33]: „Dem lieben Gretchen. Zu dem Ihr geschenkten Ammonshorn." Allen diesen möglichen Motiven für die einleitenden Verse ist die Tendenz gemeinsam, die für Mörike charakteristisch scheint: die Aussagen des Gedichts in die private, subjektive Sphäre zurückzubinden.

Für die ersten beiden Verse gibt es im übrigen historische Parallelen, bei Reinmar von Zweter, den Mörike kaum kannte, und bei Hans Sachs, der ihm bekannt war. Bei diesem heißt es zur Einleitung eines Gedichts über „das cristlich leident hercz":

Eins mals sach ich an einer want
Ein pildwerck, das ich nit verstant.

Es folgt eine Beschreibung des ganz allegorischen Gemäldes: mehrere verschieden charakterisierte Frauenfiguren schlagen auf ein auf dem Amboß liegendes Herz ein, nur eine läßt durch sehnliches Bitten vom Himmel herab darauf tauen. Der Dichter fragt „verständig leut", was das bedeute, und referiert ihre Antwort: das Herz ist die Seele auf Erden, die leidet, wie Christus gelitten hat, usw. Er bedankt sich, will noch den Maler wissen und erfährt, daß dieser schon gestorben sei. Das Gedicht ist genau datiert: „Anno salutis 1550, am 26 tag Aprilis"[34]. Formal ist mindestens zweierlei analog: die Einleitung und die genaue Datierung, die das Gedicht entschieden auf den Dichter und seine Erfahrung beziehen; die Funktion dieses Stilzugs ist aber eine andere. Hans Sachs steht am Anfang einer Epoche, in der der Dichter selbst-

[33] Die Handschrift der Urfassung befindet sich im Besitz des Heimatmuseums in Mergentheim. Das Gedicht hat an mehreren Stellen noch nicht die Vollendung des Erstdrucks von 1846 erreicht, z. B. fehlt noch die Zeile „Den Mund jedoch umfremdet unnennbarer Reiz", und der Schluß ist weniger prägnant gefaßt. Die Umarbeitung ist aber handschriftlich schon durch ein Manuskript vom 11. Oktober 1845 (im Besitz des Stadtarchivs Stuttgart) bezeugt.

[34] Hans Sachs, hrsg. von A. v. Keller und E. Goetze, 23. Bd. S. 124 f. (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, CCVII, Tübingen 1895).

bewußt „Ich“ sagen lernt (ein Rest der Abhängigkeit vom Autoritätsglauben dokumentiert sich in der Hinwendung des Dichters zu den „verständig leut“, sobald es um die Bilddeutung geht). Mörike dagegen steht am Ende der Epoche, da, wo das Ich sich bereits als Rückzugsposition zu betrachten gelernt hat.

Der Erzähler bleibt auch in dem beschreibenden Teil des Gedichts anwesend: er urteilt über die „magre Kost“ der Ziegen, über die geringe Kindlichkeit des Knaben, deutet den Blick aus den dunklen Augen und schildert den Eindruck, den der Mund auf ihn macht. Darauf unterbricht er die zuständliche Beschreibung durch einen Rückgriff auf den vorhergehenden Augenblick, in welchem der Hirte dem Knaben das Ammonshorn gereicht und dieser es betrachtet hat. Erst dann wird, eingeführt durch ein Aufmerksamkeit weckendes „und jetzt“ am Zeilenende, der im fingierten Bilde dargestellte Augenblick gestaltet, — in einem großen Satzgebilde, das in sich die drei Zeitstufen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, übergreift; die Satzform bildet die Aussage des Satzes nach. Der Satzschluß führt über den Bildaugenblick — einen „Augenblick“ im wörtlichen Sinn — schon wieder hinaus. — Das Bestreben zu Vergegenwärtigung des Vorgangs wird in diesem Satz so stark, daß der Erzähler den Leser in die im Schauen erlebte Szene mit einbezieht: „Gleichsam betroffen spannet sich der weite Blick / Entgegen *dir*, . . .“ und „. . . als ein spielend Erdenkind / Mit Lächeln zeigts unwissend *dir* sein eigen Werk.“ Mag in diesem „dir“ auch noch ein Element von Selbstanrede stecken, so verstärkt es doch den Eindruck, daß hier jemand eindringlich etwas Außerordentliches mitteilen will. — Der innere Vorgang, die Ahnung der überzeitlichen Existenz des Gottessohnes, wäre in einem Bild nicht sichtbar zu machen: zu sehen wäre nichts als das Jesuskind mit einem Ammonshorn in der Hand, starren Blicks ins Weite schauend. Wenn Mörike das Gedicht zur Illustration durch Neureuther empfahl, erlag er dem gleichen Irrtum wie bei „Erinna an Sappho“. Seine Deutung des fiktiven Bildvorwurfs läßt jede bildliche Darstellung weit hinter sich. Aber indem er vorgibt, sie aus dem Bilde abzulesen, kann er noch einmal die Verantwortung für die Aussage von sich abschieben: er hat das Bild beschrieben, der Leser kann es mit betrachten und kann entscheiden, ob er der Deutung folgen will. Die Vorsicht des Sprechers, der um das Vertrauen des miterlebenden Lesers erst zu werben scheint, drückt sich in vielen Zügen aus: im „gleichsam“, in der Korrektur des „Entgegen dir“ durch „doch wirklich *ohne* Gegenstand“, durch die „Als-ob“-Form des Vergleichs und durch die stockende Syntax in den Schlußzeilen, „das welterschaffende, / Das Wort von Anfang, als ein spielend Erdenkind . . .“ Freilich trägt die kunstvolle Durcharbeitung dieses Schlußsatzes, die hier nicht in allen Einzelheiten analysiert zu werden braucht, alle Überzeugungskraft und auch -willen. Noch in der Umarbeitung der Urfas-

sung von 1845 für den ersten Druck im Cotta'schen „Morgenblatt" vom 31. 1. 1846[33] erreicht es Mörike, daß die eigentliche Pointe des Gedichts buchstäblich erst mit dem letzten Wort sich rundet: „Das Wort von Anfang ... ... zeigts unwissend dir sein eigen Werk."

Das Gedicht ist bis zu einem gewissen Grade mit Schlegelschen Gemäldesonetten vergleichbar; eine ganze Reihe von ihnen ist so gebaut, daß eine recht genaue Bildbeschreibung, die sich um Ausdeutung seelischer Regungen bemüht, von einer epigrammatischen Reflexion abgeschlossen wird. Aber Schlegel bietet weder so viel Detail, noch bezieht sich die abschließende Reflexion so streng auf den Bildinhalt; vor allem aber kennt er nicht den Mörikes Gestaltungsweise leitenden Vorbehalt gegenüber der Allgemeingültigkeit der angestellten Betrachtung. Weil Mörike in diesem Gedicht seine Bildmeditation so streng an das vorgebliche Gemälde knüpft, mußte er das Epigramm gleichsam in den Einfall zurückverlegen: das Gemälde ist um der Schlußpointe willen erfunden worden. Ich kenne nichts Vergleichbares.

V

Abschließend möchte ich noch einen Rückblick auf die „Kunstwerke" werfen — man kann sie nur in Anführungsstriche setzen —, die Mörike zu den Gedichtkommentaren angeregt haben. Neben seinen eigenen Zeichnungen meist humoristisch-sittenbildlicher Art waren es mehrere Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche meist unbekannter Künstler von höchst mäßiger Qualität, z. T. Kalenderblätter winzigen Formats, sodann einige Blätter von Ludwig Richter, die Stiche nach Gérard Dous „Ménagère hollandoise" und nach Francescos Albanis „Erlöser", und schließlich das „Bild" eigner Erfindung im Stil eines altdeutschen, vielleicht aber auch nazarenischen Gemäldes. Was Mörike überhaupt an großer Kunst gekannt hat, weiß man nicht recht. Es gibt z. B. keine Zeugnisse darüber, ob er die Sammlung Boisserée, die sich von 1818 bis 1827 in Stuttgart befand, gesehen hat. In einem späten Brief erwähnt er immerhin aus der Studienzeit in Tübingen seine Freundschaft mit Gottlob (recte: Johann Georg) Schreiner, der als Lithograph für die Brüder Boisserée — Melchior gab von 1821—1840 mit Johann Nepomuk Strixner ein lithographisches Werk über die Sammlung heraus — gearbeitet habe[35]; so wußte er mindestens von ihrer Existenz. Aus oft recht kargen Briefäußerungen läßt sich schließen, daß ihm die im Stuttgarter Umkreis entstandene Kunst der vorangegangenen Generation (etwa Johann Heinrich Dannecker, Gottlieb Schick) bekannt war, daß er einige der dort ansässigen Künstler,

[35] An Wilhelm Hemsen, 13. 5. 1873. In: Eduard Mörike, Unveröffentlichte Briefe, hrsg. von Friedrich Seebaß, 2. Aufl. Stuttgart 1945, S. 465.

Eberhard Wächter, Ludwig Mack und später Ferdinand Alexander Bruckmann im Atelier besuchte, daß er die Blätter des Schweizer Zeichners und Karikaturisten Martin Disteli mit Eifer sammelte und in späteren Jahren besonders Ludwig Richter und Moritz von Schwind hochschätzte; mit letzterem verband ihn eine enge, wenn auch überwiegend in Briefen sich verwirklichende Altersfreundschaft. In seinem Geschmack wird er sich im wesentlichen mit der ihn umgebenden Gesellschaft in Einklang befunden haben, ohne dem allgemeinen Urteil sklavisch zu folgen oder selbst Vorurteile auszubilden. So findet er mehrfach Worte strenger Kritik gegen den Kgl. Hofbildhauer Ludwig Hofer, da, wie er zu dessen Hylas-Gruppe bemerkt, Anspruch und tatsächlicher Wert seiner Werke zu weit auseinanderklafften; einem Cicero-Kopf Hofers jedoch, der ihm bei einer Verlosung zufällt, schenkt er ehrliche Bewunderung[36]. Zu seiner häuslichen Umgebung gehörten, wie damals üblich, Porträts von Verwandten und berühmten Zeitgenossen (ausschließlich von Künstlern), einige Ölbilder mit christlichen Motiven, deren Maler so wenig interessieren, daß sie nicht genannt werden, Stiche verschiedener Art und alle mögliche Kleinkunst. Hier scheint stets das Interesse am dargestellten Gegenstand zu überwiegen, ja die Frage nach dem Kunstwert völlig auszuschließen. Das eben trifft wohl auch auf die Bilder und Zeichnungen zu, die Mörike zu Gedichten anregten. Ganz unabhängig von Art und Qualität konnten sie, sofern sie ihn nur auf irgendeine Weise intensiv berührten, wie alles andere Gegenständliche Stoff zum Gedicht werden. Auch die Art der Behandlung ist kaum von der Qualität der Vorlage abhängig, sondern vor allem vom dargestellten Gegenstand oder Vorgang, an dem sich die Phantasie entzündet. So ist am Ende kritisch zu fragen, ob hier eine Beziehung zwischen Literatur und bildender Kunst im strengen Sinne vorliegt.

[36] An Wilhelm Hartlaub, 1. 5. 1851. In: Mörike. Briefe, hrsg. von Friedrich Seebaß, Stuttgart o. J. (1939), S. 692. — An Margarete von Speeth, 12./13. 10. 1851. In: Eduard Mörikes Briefe und Gedichte an Margarete von Speeth, Stuttgart o. J. (1906), S. 60. — An Ludwig v. Hofer, 16. 11. 1855. In: Mörike, Unveröffentl. Briefe, hrsg. von F. Seebaß, S. 286. — An Hartlaub, November 1955. In: Mörike, Briefe, hrsg. v. Fischer/Krauß, II, 259.

DISKUSSION

Herr HÖLLERER:

Ich möchte nur auf zwei Dinge eingehen, die mir aufgefallen sind. Erstens ist natürlich zu erwähnen der Schwind-Brief, der ganz genau anschließt an das Laokoon-Thema und hier wirklich eingeht auf das, was auch Lessing interessiert hat, nämlich die Schwierigkeit des Machens und die Verschiedenheit des Machens in zwei verschiedenen Kunstarten. Lessing hat es sehr antithetisch ausgedrückt. Hier sieht man, daß die Schwierigkeiten auch anderer Art sein können. — Das ist nicht unbedingt das, was Lessing gemeint hat.

Und das zweite, das mir aufgefallen ist, ist, daß dort, wo sich Mörike am meisten löst von der Vorlage, dann wirklich ein Gedicht zustandekommt wie „Die Tochter der Heide". Es ist ein großartiges Mörike-Gedicht, das nichts von dieser knarrenden Kunstfertigkeit der anderen direkt nachahmenden Gedichte hat. Das Gedicht „Schlafendes Jesuskind", mit dem Mörike scheitert, banal wird, führt auf das Problem der Trivialität. In dem Moment, wo ein Impuls schon umgesetzt ist von einem Künstler, da ist schon sehr viel Zeitgenossenschaft festgelegt in diesem Impuls, und wenn dieser Impuls von einem zeitgenössischen Dichter betrachtet wird, festgelegt mit dem Zeichensystem des Künstlers, und nun noch einmal von da aus verfestigt wird in einem anderen Zeichensystem, kommt durch dieses doppelte Filtrieren so viel von Epochenfestgelegtheit hinein und so viel von Perspektivenfestgelegtheit, daß der Perspektivenreichtum eingeschränkt wird. Ein Gedicht, das sich auf ein Artificium bezieht, verliert an Perspektive einfach durch den Vorgang, daß dieses Artificium schon einmal gefiltert ist durch die Regeln und durch das ästhetische System, das in dieser Epoche angewendet ist. Nun wird aus dieser Filterung noch einmal eine Filterung vollzogen, mit neuen Impulsen allerdings, aber ein solches Gedicht erreicht nie den Perspektivenreichtum eines Gedichts, das unabhängig von einer solchen bereits artifizierten Vorlage entsteht. Vielleicht ist diese historische Gebundenheit des Begriffes von Trivialität hier an einem Ansatzpunkt erklärbar. Solche historische Gebundenheit fällt uns erst später auf. Ein solches Gedicht, das die Zeitgenossen damals für gleichberechtigt hielten mit einem gelungenen Mörike-Gedicht, erscheint uns jetzt als trivial, weil es diese absolute Gebundenheit und Perspektivenvereinigung hat. Ich glaube, man kann allgemein den Begriff ‚Trivialität' überhaupt nicht fassen. Ich glaube, es ist auch falsch, ihn zu messen an einer konventionellen Einstellung zur hohen Kunst. Aber ich kann ihn — glaube ich — messen, indem ich ihn immer historisch relativiere. Ich glaube, daß damals etwas nicht trivial erschien, was heute uns trivial erscheint; und daß damals etwas vielleicht als trivial empfunden wurde, das heute uns nicht trivial erscheint.

Herr KOOPMANN:

Das Interessanteste an diesen Gedichten ist die Entdeckung der kindlichen Welt. Die kindliche Welt ist es, die als arkadisches Zentrum betrachtet wird, als Urkom-

plex des Idyllischen. Ich glaube, daß die Wurzeln dieser Entdeckung der Kindlichkeit bei Schiller liegen, der als erster auf die Welt des Kindes, die Welt der Natur hingewiesen hat, als ein Gegenphänomen zur immer komplizierter gewordenen Welt im 18. Jahrhundert. Ich weiß nicht, ob man das Problem nicht etwas einseitig sieht, wenn man nur das Triviale daran beobachtet.

Herr BÖCKMANN:

Mir ist eigentlich etwas anderes dabei eingefallen. Es ist wirklich überraschend, wie simpel die Beziehungen Mörikes zur bildkünstlerischen Vorlage immer sind. Unabhängig von dem Trivialproblem aber stellt sich mir die Frage: Bestand damals für Mörike eine Möglichkeit, mit hoher Bildkunst durch eigene Anschauung vertraut zu werden? Waren nicht alle Bildwerke nur in graphischen Blättern und schlechten Reproduktionen, in Stichen oder dergleichen zugänglich? Man kommt dann an den Punkt, wo man sich überlegt: Die italienische Renaissance lebte davon, daß man überall in den italienischen Städten, besonders in Florenz, eine lebendige Anschauung durch die Gegenwart der Bilder in den Kirchen gewann oder daß man in Paris eine reiche Sammlung fand, ebenso in Madrid, und man also mit wirklich gesehenen Kunstdingen sich auseinandersetzen konnte. Während es in Deutschland doch eigentlich ein sehr neuzeitliches oder modernes Phänomen ist, daß man öffentliche Sammlungen besuchen kann, um sich von ihnen mehr oder minder inspirieren zu lassen.

KARL KONRAD POLHEIM

Zur romantischen Einheit der Künste

Im Jahre 1806, als sich bereits die Heidelberger Romantiker zusammengefunden hatten und der erste Band von *Des Knaben Wunderhorn* erschien, die Romantik also in ihrer Blüte stand, — in diesem Jahre 1806 veröffentlichte Carl Ludwig Fernow seine *Römischen Studien.* In der Vorrede zum zweiten Teil hadert er mit den, wie er bitter ironisch sagt, „so hoch gepriesenen musikalischen Poeten, allegorisierenden Malern, und malenden Musikern, samt ihren wundersamen Werken, so wie dem losen Geschwätz jener Fantasten, die gern alle Künste untereinander wirren, und sie, wäre es möglich, zu der kindischen Einfalt ihrer früheren geschmacklosen Bestrebungen zurückführen möchten"[1]. Fernow wendet sich mit aller Schärfe gegen die „ungereimte Forderung . . ., daß die Künste sich möglichst universalisieren, oder wie man es richtiger nennen würde, Unzucht miteinander treiben sollen, und daß sie nur auf fremdem Gebiet ihre ganze Wunderkraft entfalten können. So sehen wir denn auch" — fährt er fort — „als Früchte dieser herrlichen Lehre die seltsamsten Bastarde in der Kunst zum Vorschein kommen. Die Poesie tändelt mit Farben und Klängen; ihre Anschauungen zerfließen klangreich, aber formlos, in Duft und Nebel; dramatische Personen, statt zu handeln, unterreden sich in lyrischen Versarten; Tonkünstler malen Schlachten, Seestürme, Mondschein und Regenbogen; Claude und Correggio werden als musikalische, — Michelangelo als epischer Maler gepriesen, während eine träumende Mystik in den drei Grundfarben das Symbol der göttlichen Dreifaltigkeit ergrübelt"[2].

Eine solche Polemik mag uns Heutigen rückständig und beschränkt vorkommen. Aber dieser Fernow war nicht irgendein vergrämter Philister. Er war, wie uns Herbert von Einem gezeigt hat[3], einer der wichtigsten Kunst-

[1] C. L. Fernow, Römische Studien, 2. Teil, Zürich 1806, S. X. — (Die Rechtschreibung ist hier wie bei allen folgenden Zitaten modernisiert, soweit der Lautstand nicht berührt wird).

[2] Ebda, S. VIII f.

[3] H. v. Einem, C. L. Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus, Berlin 1935 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd 3).

theoretiker des späten Klassizismus, und seine Lehre stimmte mit den Anschauungen Schillers und des reifen Goethe überein. So auch hier. Schon 1797 hatte er im *Neuen Teutschen Merkur* über die Grenzen der dramatischen Malerei gehandelt, jetzt aber bezieht er sich auf Goethes Meinung, der in der Einleitung zu den *Propyläen* ein Jahr später geschrieben hatte: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, sowie ihre Arten, sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse“[4].

Durch solche Aussagen hat sich unser Problem, die Einheit der Künste, als ein Kriterium der Unterscheidung von Klassik und Romantik erwiesen. Das hat man damals wohl gespürt. Im selben Jahr, in dem Goethe mit seiner Äußerung auf die sich bildende Romantik zielte, 1798, tat Ludwig Tieck im *Sternbald* eine Auffassung wie die Goethes geringschätzig ab[5]. Und wie Fernow später die Romantiker offen angriff[6], so stellte umgekehrt August Wilhelm Schlegel in seinen Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1808, mit dem Blick auf die Gegenwart fest, daß die antike Kunst und Poesie auf strenge Sonderung des Ungleichartigen gehe, die romantische (der spanischen und englischen Dramatik) sich in unauflöslichen Mischungen gefalle[7].

[4] Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd XII, 1953, S. 49. — Dazu die Anmerkung von H. v. Einem, S. 583.

[5] Kürschners Deutsche National-Litteratur, 145. Bd: Tieck und Wackenroder, hg. von J. Minor. (Hier die erste Fassung des Romans von 1798). — Dem scheinbaren Kunstkenner Castellani, dessen „Leerheit“ Sternbald später empfindet (S. 404), sind folgende Worte in den Mund gelegt: „Jegliche Kunst hat ihr eigentümliches Gebiet, ihre Grenzen, über die sie nicht hinausschreiten darf, ohne sich zu versündigen. So die Poesie, Musik, Skulptur und Malerei. Keiner muß in das Gebiet des andern streifen, jeder Künstler muß seine Heimat kennen.“ Gleich durch seinen nächsten Satz erweist sich Castellani als Aufklärer: „Dann muß jeglicher die Frage genau untersuchen: was er mit seinen Mitteln für vernünftige Menschen zu leisten imstande ist.“ Aufklärung und Klassik stimmen in der Forderung nach strengen Grenzen der Künste weitgehend überein, wie denn auch Lessing im *Laokoon* das Problem in diesem Sinne behandelt hat (vgl. ferner Anm. 70).

[6] Fernows zitierte Bemerkung von der Mystik, die in den drei Grundfarben das Symbol der Dreifaltigkeit sieht, trifft Anschauungen Runges, wie er sie schon im Brief an seinen Bruder Daniel vom 7. Nov. 1802 ausspricht. Vgl. Runge (= Anm. 54), I. Teil, S. 17. — Allerdings läßt Goethe solche Gedanken Runges in der *Farbenlehre* (Kapitel „Allegorischer, symbolischer, mystischer Gebrauch der Farbe“) anklingen. Gleich darauf erinnert er in einer „Zugabe“ (in den meisten Ausgaben fehlend) selbst an Runge und druckt dessen Brief an ihn vom 3. Juli 1806 ab (Goethes Werke. Sophienausgabe, II. Abteilung, 1. Bd, SS. 357 ff., 360 ff.). — Vgl. dazu auch unten Anm. 60.

[7] A. W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe von G. V. Amoretti, Bd II, 1923, S. 114.

Die neue Bewegung vertrat also die Idee von der Einheit der Künste gleich in ihren Anfängen. Tieck strebte in den Kunstgesprächen seines *Sternbald* dieser Vorstellung, die klassizistische nicht nur abwehrend, von manchen Seiten her näher zu kommen. Der Maler Sternbald wünscht nichts mehr, als daß er „unter Musik und Frühlingswehen dichtete und die höchsten Lieder sänge", aber er wünscht dasselbe auch in seinem „eigentümlichen Handwerke" auszudrücken. Der Dichter Florestan ruft aus: „O, mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet!", worauf Sternbald das Bekenntnis ausspricht, „daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können." Und eben dies meint der alte Maler, der zu Sternbald sagte: „Alle Kunst ist allegorisch ... wir fügen zusammen, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, und es nur auf diesem Wege finden kann"[8].

Tieck berührt sich mit solchen Gedankengängen auf das engste mit Friedrich Schlegel. Im *Gespräch über die Poesie*, 1800, lesen wir: „Alle Schönheit ist Allegorie ... Darum sind die innersten Mysterien aller Künste und Wissenschaften ein Eigentum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen"[9]. Es fällt bereits die Bedeutung der Poesie als des Wesens aller Künste auf. Und unter solchen Aspekten war F. Schlegel schon seit 1797 daran, die Einheit der Künste theoretisch zu durchdenken. In diesem Jahre trug er in sein erstes literarisches Notizheft eine Formel ein, die Hans Eichner entdeckt und als erster interpretiert hat und die lautet:

$$\text{Das } \pi \text{ Ideal} = \sqrt[\frac{1}{0}]{\frac{F\ S\ M}{O}}^{\left(\frac{1}{0}\right.} = \text{Gott}$$

Diese Formel heißt aufgelöst: ‚Das poetische Ideal ist die unendliche Wurzel aus der unendlich potenzierten absoluten Fantasie, Sentimentalität, Mimik. Das ist gleich Gott'[10]. Wenn überhaupt F. Schlegels Äußerungen zusam-

[8] Tieck (= Anm. 5), SS. 259, 317, 300. — Vgl. weiters Text zu Anm. 50.

[9] Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von E. Behler unter Mitwirkung von J. J. Anstett u. H. Eichner [Zitiert KA], II. Bd, S. 324.

[10] H. Eichner, Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry, PMLA 71, 1956, bes. SS. 1024 u. 1035. — F. Schlegel, Literary Notebooks, ed. H. Eichner, London 1957 [Zitiert LN], Nr. 735. — Das Faksimile bietet E. Behler, Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1966, S. 75 (= rowohlts monographien 123).

menhängen und ein, wenn auch bewußt oder unbewußt verschleiertes System bilden, dann müßte diese Aussage mit ihrem Ausgreifen in die höchsten Höhen einen Ausgangspunkt auch und gerade für unsere Fragestellung liefern, obwohl von den anderen Künsten die Rede nicht ist.

Wie verhält es sich also zunächst mit der Poesie? Lassen wir den Mittelteil der Gleichung vorerst aus, so erkennen wir schon, daß, wenn das Ideal der Poesie gleich Gott sein soll, diese Poesie selbst keineswegs nur *eine* Kunst, nämlich die Dichtung, bedeuten kann. Dieser Poesiebegriff F. Schlegels ist vielmehr etwas ganz Neues. „Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie", sagt er in der Einleitung zum *Gespräch über die Poesie,* und er begreift hier nicht nur den „Reichtum der belebenden Natur", sondern auch „die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht." Aber diese allumfassende, alldurchdringende Poesie steht doch in einem bestimmten engeren Verhältnis zur „Poesie der Worte". Die Gottheit ist der Dichter der Allpoesie, das Gedicht der Gottheit ist die Erde, und im Menschen lebt ein Teil, ein Funke des göttlichen Dichters. Daher muß der menschliche Dichter streben „seine Poesie . . . ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich ist"[11].

Es kann gleich angefügt werden, daß diese menschliche Poesie, die sich ewig zu erweitern und der höchsten göttlichen zu nähern strebt, nichts anderes ist als die romantische Poesie. Wir brauchen nur das berühmte *Athenäumsfragment 116* heranzuziehen und wir werden allenthalben Übereinstimmungen und Beweise finden. Auch die romantische Poesie umfaßt alles „bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang". „Nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen", und sie, die romantische Poesie allein, ist unendlich, ist ewig im Werden, sie ist die Dichtkunst selbst. Denn — so schließt das Fragment — „in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein"[12].

Man sieht schon, wie vielschichtig Schlegel den Poesiebegriff gebraucht. Und man versteht jetzt auch, warum in unserer Ausgangsstelle das poetische Ideal mit Gott gleichgesetzt wird. Von der Gottheit, vom Divinatorischen, vom Ewigen und Unendlichen war ja auch in den anderen herangezogenen Aussagen die Rede. Dieser Poesiebegriff meint also das Göttliche, den Geist und das Wirken der Gottheit, und er meint auch die reale menschliche Dichtung. Beide Bedeutungen sind nicht zu trennen, sie gehen unaufhörlich ineinander über. Gott, das Ideal der Poesie, manifestiert sich am deutlichsten — soweit sich ein Ideal überhaupt manifestieren kann — in Andeutungen,

[11] KA II, S. 285 f.
[12] KA II, S. 182 f.

Ahnungen der realen Poesie, und es ist die Aufgabe dieser, sich so weit wie möglich dem Ideal zu nähern. Die dem Menschen erreichbare Erfüllung leistet die romantische Poesie.

Es ist klar, daß in einem so weit gefaßten Poesiebegriff auch die anderen Künste ihren Platz finden. Aber damit wäre uns noch wenig gedient. Zu unbestimmt bliebe alles. Doch mag schon auffallen, daß in der genannten Einleitung zum *Poesiegespräch* von der „Musik des unendlichen Spielwerkes" als der Schönheit des Erdgedichtes die Rede ist und dann von der nachbildenden „Gestalt und Farbe". Die beiden anderen Künste werden immerhin, und teilweise ebenfalls in einer höheren Bedeutung, erwähnt.

Um die Beziehungen fester in den Griff zu bekommen, müssen wir uns jenem zunächst ausgelassenen Mittelteil unserer Ausgangsformel zuwenden: $\frac{F\ S\ M}{O}$. Auf die Art der mathematischen Zeichen brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Es genügt zu wissen, daß die Begriffe Fantasie, Sentimentalität und Mimik ins Absolute, Unendliche, Ewige gesteigert werden sollen[13]. Entscheidend ist für uns, was für eine Bewandtnis es mit diesen Begriffen hat. Der dritte davon, Mimik, tritt vor allem in dieser Frühzeit Schlegels (1797) hinzu und bezeichnet, wie Hans Eichner deutlich gemacht hat, das charakteristische und realistische Element[14]. Da er auf einer etwas anderen Ebene als die beiden übrigen Begriffe liegt, wird er später, bereits um 1800, zumeist weggelassen, tritt aber neu formuliert etwa als „wahre Geschichte" oder als „Bekenntnisse" selbständig auf. Für unsere Untersuchung ist daraus nichts zu gewinnen.

Wichtig dagegen ist das Begriffspaar Fantasie und Sentimentalität, welches Schlegel ständig gemeinsam nennt. Vor allem kehrt es wieder in der berühmten Definition des Romantischen, die F. Schlegel im *Gespräch über die Poesie,* und zwar im *Brief über den Roman* vorbringt. Diese Stelle ist hier heranzuziehen. Sie lautet: „Nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt"[15]. Hier wird vom Romantischen schlechthin gesprochen, während in unserer Ausgangsformel vom „Ideal der Poesie" die Rede war. Aus dem *Athenäumsfragment 116* wissen wir aber bereits um die Bedeutung der romantischen Poesie, und wir kennen auch die verschiedenen Abstufungsmöglichkeiten des Begriffes Poesie. Da hier Stoff, Form und Dar-

[13] Über das Zeichen $\frac{x}{o}$ und seine Bedeutung für Schlegel vgl. neben Eichner (= Anm. 10) neuerdings H. Schanze, Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu F. Schlegel und Novalis, Nürnberg 1966, S. 88 ff. (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd 27).

[14] H. Eichner, Theory (= Anm. 10) SS. 1025 u. 1034 f. — Vgl. auch Anm. 68.

[15] KA II, S. 333.

stellung genannt werden, kann in erster Linie nicht etwas Ideal-Göttliches, sondern muß etwas Real-Menschliches gemeint sein, und zwar aus dem Bereich der Kunst. Aber auch hier dürfen wir nicht vergessen, daß die eine Schicht stets in der anderen enthalten ist. Daß Schlegel zunächst an Poesie im engeren Sinne denkt, geht aus dem Kontext hervor, in dem vor und nach unserer Stelle einige Dichter genannt werden.

In der Fortführung nun geht Schlegel auf die uns beschäftigenden Begriffe sentimental und fantastisch näher ein. Er löst sie aus ihren Bindungen zu Stoff und Form und erweitert sie zu den beiden maßgebenden Komponenten des Romantischen überhaupt. Verkörpert findet er sie zuerst in den beiden Dichtern Tasso und Ariost. Tasso ist ihm der sentimentale, Ariost der fantastische Dichter. Über diese beiden Dichter hin tut Schlegel nun den für unseren Zusammenhang entscheidenden Schritt. Er sagt: „Tasso ist mehr musikalisch und das Pittoreske im Ariost ist gewiß nicht das schlechteste"[16]. Nun also werden die beiden anderen Künste einbezogen. In unserem Zitat jedoch zunächst noch in Form einer Überleitung. Die beiden Künste dienen der Erhellung zweier Dichtungsweisen. In diesem Sinn heißt es ähnlich noch in der Wiener Vorlesung: „... wie Ariost durchaus malerisch, so ist über Tassos Sprache und Verse ein Zauber musikalischer Schönheit ausgegossen"[17].

Der folgende Absatz im *Brief über den Roman* befreit jedoch die beiden Künste aus dieser erhellenden Funktion und setzt sie in ihrer eigenen Geltung ein. Da heißt es mit Bezug auf die gegenwärtige Epoche: „Die Malerei ist nicht mehr so fantastisch, wie sie es bei vielen Meistern der venetianischen Schule, wenn ich meinem Gefühl trauen darf, auch im Correggio und vielleicht nicht bloß in den Arabesken des Raffael, ehedem in ihrer großen Zeit war. Die moderne Musik hingegen ist, was die in ihr herrschende Kraft des Menschen betrifft, ihrem Charakter im Ganzen so treu geblieben, daß ichs ohne Scheu wagen möchte, sie eine sentimentale Kunst zu nennen"[18]. Es kommt hier nicht auf die Kritik der zeitgenössischen Kunst durch Schlegel an, sondern auf die prinzipielle Einordnung. Und es ist ganz deutlich ausgesprochen, daß die Malerei dem Fantastischen, die Musik dem Sentimentalen zugeordnet wird. Dafür gibt es auch noch andere Belege. In seinen Notizheften merkte Schlegel an: „Die Malerei keine sentimentale sondern eine fantastische Kunst"[19], und andererseits: „Die Musik ist ein sentimentales Romanzo"[20], wobei hier umgekehrt eine Dichtungsform zur Erhellung der Musik herangezogen wird.

[16] Ebda. — Die Begriffe „pittoresk" und „pictoriell" verwendet Schlegel gerne für „malerisch".

[17] KA VI, S. 268.

[18] KA II, S. 333.

[19] LN, Nr. 235.

[20] LN, Nr. 402.

Nun ist allerdings zu sagen, daß Schlegel, seiner Denkart gemäß, auch andere Zusammenstellungen durchgeprobt hat. So können wir in den Notizheften lesen: „Kann es wohl progressive Musik geben, oder ist diese eine rein sentimentale Kunst?“[21]. Oder: „Dominiert nicht etwa die Malerei im Naiven wie die Musik im Sentimentalen? Doch gibts auch naive Musik und sentimentale Malerei“[22], eine Notiz, die übrigens noch den Bezug auf das Schillersche Begriffspaar enthält. Solche Äußerungen jedoch sind nicht nur spärlich gegenüber den anderen, sondern sie sind auch zumeist von Schlegel selbst in die Form einer Frage gekleidet. So dürfen und müssen wir an der vorhin erkannten Einordnung festhalten: die Musik als sentimentale, die Malerei als fantastische Kunst gehören beide zum Romantischen, ja auch sie bilden die beiden Komponenten, die zur romantischen Poesie als der übergeordneten Kunst führen. In diesem Sinn heißt es im *Athenäumsfragment 116:* „Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie und . . . Liebe im Leben ist“[23] — und es ist bezeichnend, daß Witz und Liebe ihrerseits wiederum dem Fantastischen und dem Sentimentalen zugehören.

Indem Musik und Malerei die Komponenten des Romantischen repräsentieren können, sind sie selbst romantisch. Daher notiert Schlegel: „Die Oper muß romantisch sein, da Musik und Malerei es sind“[24]. Und: „Die Musik und Malerei als romantische Künste bei den Alten gewiß ebenso oft in schiefer Richtung, unrichtiger Mischung wie plastische Künste bei uns“[25]. Oder über die Poesie hinausgehend: „Merkwürdig, wie die musikalische und pittoreske Ansicht des Lebens so romantisch ist“[26].

Entscheidender aber als die Vereinzelung ist die Vereinigung in der Poesie. Und wie der Poesiebegriff eng und weit ist und beides gleichzeitig sein kann, so sind auch die Begriffe Musik und Malerei oft nicht eindeutig festzulegen, sie können als Metapher dienen, sie können sich auf die spezielle Kunst beziehen und auch sie können noch sehr viel mehr einbegreifen und sich ins Unendliche ausdehnen. Das Mit- und Ineinander der Künste, das für die romantische Poesie notwendig ist, drückt sehr schön folgendes Fragment aus: „Was ist der eigentliche innerste Grundcharakter der romantischen Poesie? Die witzige Konstruktion des Fantastischen reicht noch nicht ganz zu [d. h. die fantastische Form nach unserer bekannten Definition]; vielleicht aber

[21] LN, Nr. 230.
[22] LN, Nr. 252.
[23] KA II, S. 183.
[24] LN, Nr. 400.
[25] LN, Nr. 499.
[26] LN, Nr. 1859.

der pictorielle und musikalische Charakter, der freilich bewußtlos ist aber doch unverkennbar"[27].

Diese Äußerung schrieb Schlegel zur gleichen Zeit nieder wie die Definition des Romantischen: im Jahre 1800. Aber es ist erstaunlich, wie dieselbe Anschauung immer wiederkehrt, auch dann, als er seine eigentliche romantische Periode schon verlassen hatte. 1802 notiert er über die Mysterien der Poesie, daß ihre Form dadurch ausgezeichnet sei, „daß sie die siderische Form der Pictur und Musik vereinigt"[28]. Im selben Jahr zieht eine unveröffentlichte Notiz den Kreis der Künste noch weiter: „Architektonischer, Plastischer, Musikalischer, Pictorieller Stil macht das Wesentliche des Romantischen"[29]. Ein Jahr später in einer ebenfalls unveröffentlichten Stelle ähnlich: „Die Dichtarten der Griechen und Inder ganz moralisch . . . Unsere also mythologisch und künstlich; das paßt sehr gut. Märchen sind musikalische, pittoreske, architektonische Gedichte"[30]. 1803/4 in der Paris-Kölner Vorlesung: „Die Poesie vereinigt alle Kunst . . . Poesie ist Musik, ist Malerei in Worten". Oder: „In Rücksicht der Form nennt man in der Poesie überall dasjenige romantisch, was in einem hohen Grade entweder musikalisch oder pittoresk und farbig ist"[31]. 1807 in der unveröffentlichten Kölner Literaturvorlesung: „Aber nicht allein ist die Anordnung der Töne und Klänge bei der lyrischen Poesie auf die Worte anwendbar, sondern selbst die der Baukunst, Malerei und Bildhauerei mögen für die Poesie überhaupt entlehnt werden. Für die Poesie gäbe es also noch ein Prinzip, das nicht auf dem Gebiete der Sprache selbst erzeugt, sondern aus einer anderen Sphäre hergenommen ist"[32]. Ein Jahr später in einem unveröffentlichten Notizheft: „Die Kunstform kann wohl nicht getrennt werden. Dasselbe Gedicht, was pictoriell, muß auch architektonisch und musikalisch sein"[33]. Und noch 1811, ebenfalls in einer unveröffentlichten Notiz: „Der Roman ist ein Gemisch von allen Künsten und Wissenschaften, mit denen die Poesie verwandt ist; zu-

[27] LN, Nr. 2091. — Entsprechend will Schlegel auch selbst Romane schaffen. Er notiert für seinen Werkplan *Florine:* „Florine — Musik, Pictur, Poesie, Romantisches", wobei die vorhandenen Abkürzungen auch gelesen werden könnten als: „musikalischer, pictorieller, poetischer Roman", ohne daß sich der Sinn für unseren Zusammenhang änderte (*Fragmente zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten,* 1798—1801, S. 11). Im selben Sinn später: „Zur Florine: . . . Roman mit Versen untermischt und Pictur-Musik" oder zu lesen auch hier: „. . . pictoriell-musikalisch" (*Zur Poesie II, Paris 1802 Dezember,* Bl. 23 v).

[28] KA XVIII, S. 463, Nr. 312.

[29] *Zur Poesie I, Paris 1802 Jul.,* Bl. 20 v.

[30] *Zur Poesie 1803, II.,* Bl. 2 r.

[31] KA XI, SS. 10 u. 156.

[32] *Über deutsche Sprache und Literatur. 21 Vorlesungen von Friedrich Schlegel vom 12. Juni bis 21. August 1807 in Köln uns privatissime gehalten.* Nachschrift der Brüder Boisserée, Bl. 14 v f.

[33] *Zur Poesie und Literatur 1808, I.,* Bl. 10 v.

gleich Historie und Philosophie, und dann auch Kunst; hier offenbar das architektonische, musikalische, pictorielle der Form anwendbar"[34]. Der Roman aber war für Schlegel um die Jahrhundertwende die romantische Dichtungsgattung par excellence gewesen, in der er alle Künste und Wissenschaften vereinigt wissen wollte.

Wir müssen noch einmal zum *Brief über den Roman* zurückkehren. Denn hier führt Schlegel die beiden Reihen, die er aus Sentimentalität und Fantasie herleitet, noch um ein Glied weiter, er entwickelt die Begriffe Liebe und Witz, so daß die beiden Reihen lauten: „sentimental — Tasso — Musik — Liebe", und: „fantastisch — Ariost — Malerei — Witz". Ich habe dies an anderer Stelle näher ausgeführt[35]. Jetzt ist die Beziehung zu den Künsten ausschlaggebend. Die Liebe ist für Schlegel die Quelle und Seele des Sentimentalen. Und der Geist der Liebe, so fordert er, „muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben". Und dieser Geist der Liebe ist, sagt er, „der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt"[36]. Ähnlich notiert er in einem Heft: „Die Musik ist recht eigentlich die Sprache der Liebe"[37]. Ganz konsequent, das sei bemerkt, wird der Witz mit der Malerei in Verbindung gebracht. Die Arabesken des Raffael, die als Höhepunkt der fantastischen Malerei genannt wurden, finden wir als „witzige Spielgemälde" bezeichnet[38].

Wichtig ist nun aber, daß mit dieser Weiterführung auch die beiden anderen Künste in eine übermenschliche, ideale Sphäre gesteigert und dadurch noch inniger mit der Poesie zusammengeschlossen werden. Alles, was den wahren Dichter an Gefühl und Fantasie bewegt, ist „nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur"[39]. Da haben wir sie nun beisammen, die drei Künste, — im Begriff der Hieroglyphe. Vereinigend wieder der wahre Dichter, dann die Liebe, deren Sprache ja die Musik ist, und die

[34] *Poesie und Literatur 1811, I.*, S. 52. — Allerdings ist der Roman als Gattung für Schlegel in dieser Zeit fragwürdig geworden, so daß er auch widersprechende Äußerungen tut, vgl. Anm. 45. Die Idee von der Einheit der Künste wird dadurch nicht berührt. Kurz vorher hatte Schlegel notiert: „Man sollte glauben, die Poesie könne weder im absolut Elegischen [dieser Begriff ersetzt zu dieser Zeit das frühere „Sentimentale"] die Musik, noch im absolut Fantastischen die bildende Kunst erreichen ... Gleichwohl ist hingegen vieles zu erinnern; das absolut Elegische kann die Poesie in viel mannigfacheren Gestalten darstellen als die Musik; und keine bildende Kunst kann die Fülle und Seligkeit der Fantasie ganz erreichen" (S. 47).

[35] K. K. Polheim, Die Arabeske, Ansichten und Ideen aus F. Schlegels Poetik, München — Paderborn — Wien 1966, S. 150 ff.

[36] KA II, S. 333 f.

[37] LN, Nr. 1536.

[38] KA II, S. 330 f.

[39] KA II, S. 334.

bildende Natur, als deren Gegenstück unschwer die bildende Kunst zu erkennen ist.

Daß wir richtig interpretiert haben, erweist sich aus der vorangegangenen *Rede über die Mythologie*, in der Schlegel im gleichen Sinn, nur etwas anders verschlüsselt, über die Hieroglyphe gesprochen hatte. Auch dort geht er von dem aus, was den Dichter bewegt und zum Dichter macht. Der milde Widerschein der Gottheit im Menschen, sagt er dort, ist „der zündende Funken aller Poesie". Und wenn dieser Funken in Werke ausbricht, dann „steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe. Und was ist" — fragt Schlegel weiter — „jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe?"[40]. Wenn wir erkannt haben, daß die hier geforderte Mythologie nur ein anderer Weg zur romantischen Poesie ist, wenn wir wissen, daß wir in den Stellenwert der Fantasie die Malerei und in den der Liebe die Musik einsetzen können, dann finden wir wiederum im Begriff der Hieroglyphe neben anderen Bezügen die Einheit der Künste, ausgerichtet auf die Gottheit, enthalten.

Die Hieroglyphe ist für Schlegel daher im religiösen Bezirk angesiedelt. „Hieroglyphen sind religiöser Witz", notiert er[41]. Und immer wieder, fragend, tastend, variierend, sieht und sucht er in ihnen, in ihrem Hinweischarakter auf das Unendliche und Göttliche, auch ein Merkmal für die nur dort mögliche absolute Vereinigung der Künste[42].

In einem unveröffentlichten Notizheft von 1803 lesen wir: „Die höhere Plastik soll nicht gerade den Tod ausdrücken, sondern das Weltall wie Malerei, aber in höheren Verhältnissen — die chorische Musik den menschlichen Geist — Die wahre Malerei Synthese von architektonischer Plastik und chorischer Musik? Oder da das Gymnastische — und Synfonische — synthesiert? — Ein wahres Gemälde müßte also zugleich Gebet und Hieroglyphe sein?"[43]. Ein wichtiges Glied bildet F. Schlegels *Dritter Nachtrag alter Gemälde* von 1805. Er entspricht nicht nur unserer Notiz mit dem Satz: „Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein", sondern er schlägt auch die Brücke zu jenen anfangs erwähnten korrespondierenden Äußerungen Tiecks und F. Schlegels

[40] KA II, S. 318.
[41] LN, Nr. 1959.
[42] Über den Hieroglyphenbegriff des späten F. Schlegel im allgemeinen J. J. Anstett, F. Schlegels *Hieroglyphenlied*, in: Stoffe — Formen — Strukturen, München 1962, S. 303 ff. — Vgl. ferner Schlegels eigene Ausführungen in der *Philosophie des Lebens* (KA X, S. 243 ff.) —Über F. Schlegels Hieroglyphenbegriff in seiner Beziehung speziell zur Malerei vgl. Polheim (= Anm. 35), S. 32 ff.
[43] *Zur Poesie, Anno 1803, I*, Bl. 6 v f.

(vgl. oben Text zu Anm. 8 u. 9). Denn er nennt die Hieroglyphen „wahrhafte Sinnbilder", "Allegorie" und fordert vom künftigen Maler „das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntnis derselben verloren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß, und selbst unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Malerei führen kann"[44].

Noch in den Notizheften von 1811 finden wir ähnliche Überlegungen, die nun auch direkt die anderen Künste einbeziehen: „Die eigentliche Malerei ist wohl die rein hieroglyphische. — Dasselbe auch auf Musik anwendbar. Oder ist Malerei die mittlere unter den Künsten?"[45]. Und ein Jahr später, diese Frage aufgreifend und nach manchen Erwägungen beantwortend: „So wäre die Malerei die eigentliche Zentralkunst? — Das ist wohl offenbar die Poesie zwischen Musik und Malerei"[46].

So kehrt Schlegel also doch zur Poesie zurück, von der er ausgegangen war. Wir sehen, wie fließend, wie progressiv die Denkweise Friedrich Schlegels ist, und wie sich doch darin ganz klare Konturen abzeichnen, so, wie er selbst notiert hat: „Das Ganze chaotisch und doch systematisch"[47]. Und so auch können wir die Künste in ihren Stellenwerten zueinander und in ihrer Einheit bei Schlegel erkennen, obwohl der unendlich weit gespannte Begriff der Poesie den Blick zunächst zu verstellen schien.

*

Die Einheit der Künste bleibt ein Anliegen für die gesamte Romantik. Fast bei allen romantischen Künstlern finden wir Bestrebungen, die eine Kunst aus der anderen zu erklären oder in die andere überzuleiten oder mit allen anderen zu vereinen. Dies reicht von der einfachen Metapher, in der die eine Kunst für die andere eintritt, und der Synästhesie bis zur philosophisch durchdachten Ästhetik und zur poetisch empfundenen Utopie. Es ist natürlich in einem kurzen Vortrag nicht möglich, dies umfassender zu verfolgen. Jeder Künstler und Denker müßte zunächst im einzelnen betrachtet und dann mit der Gesamttendenz der Romantik in Beziehung gesetzt werden. Hier seien wenigstens einige Hinweise erlaubt, es seien einige Durchblicke aufge-

[44] KA IV, S. 151.

[45] *Zur Poesie und Literatur 1811*, 2., S. 21. — Im vorausgehenden Notizheft (= Anm. 34) heißt es: „Wenn das Hieroglyphische ganz vom Roman ausgeschlossen ist, so wohl auch die musikalische, pictorielle, architektonische Form zum mystischen Gedicht" (S. 57). Diese Äußerung nimmt zwar die oben (Text zu Anm. 34) zitierte insofern zurück, als sie das mystische Gedicht an die Stelle des Romans setzt, ist aber für unseren Zusammenhang eine neuerliche Bestätigung, daß das Hieroglyphische und die Einheit der Künste verbunden sind.

[46] *Zur Poesie und Literatur 1812*, Bl. 45 r.

[47] *Ideen zu Gedichten*, 1798, S. 51.

zeigt, ohne daß die aufgeworfenen Fragen eindringlicher besprochen werden könnten[48].

Zu Beginn des vorigen Abschnittes sind wir durch den Begriff der Allegorie von Tieck zu Friedrich Schlegel geleitet worden. Dieser verbindet selbst die Allegorie mit der Hieroglyphe, grenzt sie aber auch, zumindest in seiner späteren Zeit, voneinander ab[49]. Mit dieser Trennung steht der ältere Friedrich Schlegel nicht allein. Der späte Tieck trifft sogar einen wertenden Unterschied (Text zu Anm. 63), während er im *Sternbald* die beiden Begriffe nahe zusammenrückt. Die Hieroglyphe findet sich hier in einem, der *Rede über die Mythologie* verwandten, wenn auch verschwommeneren Sinn gebraucht. Der Held Sternbald, überwältigt vom Zauber einer Landschaft, ruft aus: „Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in tätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Rätsel im Begriff zu schwinden, — und fühle meine Menschheit. — Die höchste Kunst kann sich nur selbst erklären, sie ist ein Gesang, deren Inhalt nur sie selbst zu sein vermag." Und alsbald führt der alte Maler, der später von der Allegorie sprechen wird (vgl. Text zu Anm. 8), solche Gedanken weiter aus. Er bezieht Natur und Kunst nun unmittelbar aufeinander und sieht in beiden, ohne daß er das Wort selbst wiederholte, die Hieroglyphe Gottes: der Schöpfer offenbare sich heimlicherweise durch die Natur, „in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben". Nun die bedeutsame Verbindung: „Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen". Und indem der Alte seherisch auf Sternbalds eben erfahrenes Landschaftserlebnis zurückgreift (bei dem von der „lieblichen Aussicht", der „weiten unendlichen, mannigfaltigen Natur", die „mit feurigen Augen vom Himmel und aus dem glänzenden Strom heraus nach ihm blickte", die Rede war), vollendet er die Gleichsetzung von der Kunst- mit der Naturhieroglyphe: „dem Geoffenbarten liegt ein weites

[48] Zu unserem Thema vgl. auch Hugo v. Kleinmayr, Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei, Straßburg 1912 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 147. Heft). — K. Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen" Malerei, Neue Heidelberger Jahrbücher, 1950, S. 55 ff., und nach ihm O. Stelzer, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst, München 1964, interpretieren einige der vorgebrachten Stellen von Tieck und Runge auf die Tendenz zur abstrakten Malerei hin. Jedoch ist hier äußerste Vorsicht am Platze. Im Vordergrund steht doch wohl die nicht vorstellbare und erst im Unendlichen mögliche Einheit der Künste. — Über die Idee einer abstrakten Malerei bei F. Schlegel vgl. Polheim (= Anm. 35), S. 27 ff.

[49] Vgl. etwa die vierte Vorlesung der Wiener Literatur-Vorlesungen in der zweiten Fassung von 1822, bes. KA VI, SS. 109, 111 f.

and, eine unabsehliche Aussicht da, mit allem Menschenleben, mit himmschen Glanz überleuchtet, und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von enen der Künstler selbst nicht weiß, die Gottes Finger hineinwirkte, und die ns mit ätherischem Zauber anduften und uns unmerkbar den Künstler als inen Liebling Gottes verkündigen“[50].

In Brentanos *Godwi* wird die Hieroglyphe in einen ähnlichen Umkreis ;estellt. In einem Brief an Godwi schildert Römer seine Gefühle, als er wie n einem zauberischen Traum neben Lady Hodefield, seiner noch unerkannen Mutter, einherschritt, folgendermaßen: „Hieroglyphisch sprachen flat-:ernd die Wellen ihres Graziengewandes zu meiner Seele, sie schwebte in den ;chatten und Lichtern der Mondnacht, als habe jemand die Allmacht der Liebe unter die Sternbilder versetzt — und ich, ich war im Zustand eines ıungrigen Dichters, der der Phantasie eines Genies nachläuft“[51]. Mündet der Vergleich auch in die Selbstironie, so ist es doch dieselbe Lady Hodefield, die wenig später das schöne Bild von der Einheit der Künste entwirft. Für sie „steht die Musik, die Malerei und Bildnerei und die Poesie itzt da wie eine Reliquie des Ganzen, das die Liebe ist“. Und es scheint ihr, als hätten die Menschen damals, als die Liebe die Erde verließ, „in schneller Eile das Deutlichste und Reinste aus dem herrlichen Haushalte der Welt stückweise errettet und in künstlichen Kisten und Kasten verschlossen. Das sind nun die einzelnen Künste, deren Zusammenhang sie ängstlich zusammensuchen, und sie mit den Resten des allmächtigen Verstandes zusammenkleben und beschreiben wollen. Mir stehen sie itzt nur da . . . wie traurige Denksäulen verlorener Göttlichkeit, die uns ewig winken“[52]. Die absolute Einheit der Künste ist also auch hier wie bei Friedrich Schlegel, dessen Ideen Brentano ja immer wieder bestimmen, nur im Reiche des Göttlichen und der Liebe möglich[53].

Nun ist Philipp Otto Runge zu nennen. Für ihn ist es der Künstler, der den Zusammenhang des ganzen Universums mit dem Menschen empfindet.

[50] Tieck (= Anm. 5), SS. 293 f., 296.

[51] Cl. Brentano, Werke, hg. von F. Kemp, II. Bd, 1963, S. 62. — Später, S. 78, ist von Kräutern und Blumen als Hieroglyphen der Liebe und Unschuld die Rede.

[52] Ebda, SS. 94 u. 96 f.

[53] Über die Einheit der Künste wird noch mancherorts im *Godwi* gesprochen, etwa S. 216 f. in der Strophe über „Gesang der Farbe, Formen-Harmonie, Gestalt des Tons“, oder S. 351 über deklamatorische Malerei, bei der „sanfte Jamben durch das Gemälde“ wallen. — Von anderem Standpunkt aus handelte über dieses Thema Eugene E. Reed, The Union of the Arts in Brentano's *Godwi,* The Germanic Review XXIX, 1954, S. 102 ff. — Zum Einfluß F. Schlegels auf Brentano vgl. Paul Böckmann, Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1934/35, S. 56 ff. — Über den Begriff der Poesie und des Romantischen B. v. Wiese, Brentanos *Godwi,* in: B. v. W., Von Lessing bis Grabbe, Düsseldorf 1968, bes. SS. 211 f. u. 246.

Er hält die höchsten Punkte dieser Empfindungen fest, und so entstehen bestimmte Gedanken in ihm. „Wir drücken" — sagt Runge — „diese Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen so in der Brust des Menschen neben uns dieselben Empfindungen"[54]. Da diese Worte, Töne und Bilder herrühren aus unserer Ahnung von Gott, aus unserer Empfindung des Zusammenhanges des Ganzen, so halten sie übereinstimmende Züge der bedeutendsten Wesen um uns fest. So entstehen die Symbole, die zugleich das unabdingbare Wesen der Künste ausmachen. Es ist bezeichnend, daß Runge, wenn er von der Notwendigkeit der Symbolik spricht, keine einzelne Kunst anführt, sondern alle zusammen, oft in eigenartigem Wechsel der Bezeichnung. Er nennt diese Symbolik „die eigentliche Poesie, d. i. die innere Musik der drei Künste, durch Worte, Linien und Farben". Und es liegt, meint er, „in der Symbolik, oder der Poesie, oder musikalischen oder mystischen Ansicht der drei Künste die Erhaltung des Geistes der Liebe, das Paradies"[55].

Solche Überlegungen führen Runge „zur Arabeske und Hieroglyphe", woraus nach seiner Vorstellung später die Landschaftskunst der Zukunft hervorgehen soll[56], und so gestaltet er seine *Tageszeiten,* die „eine große Idee durch zusammengesetzte Symbole oder Hieroglyphen ausdrücken"[57]. Blumen, Figuren und Linien sollen den Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben sichtbar machen, so wie Runge auch sonst über die Analogie der Farben und Töne Überlegungen anstellte; alle vier Bilder sind „bearbeitet wie eine Symphonie"; die Poesie soll hinzutreten: es gibt ein Gedichtfragment Runges *Zur Begleitung der Tageszeiten;* ja er wünscht diese entwickelt als „eine abstrakte malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen — sollte"[58].

Es ist für unsere Untersuchung nicht so sehr von Bedeutung, ob Runge sich ernstlich mit solch utopischen Absichten trug und ob er sie mit dem Schritt zur symbolischen Landschaft, den er durch die neue, malerische Fassung des *Morgens* tat, noch gesteigert oder aber verlassen hat. Es genügt hier zu erkennen, daß Runge in der Hieroglyphe gemeinsam mit der Ahnung Gottes und dem Geist der Liebe auch die Einheit der Künste ausgedrückt

[54] Ph. O. Runge, Hinterlassene Schriften, Hamburg 1840, I. Teil, S. 11.
[55] Ebda, S. 43 f.
[56] Ebda, S. 27. — Zu Runges Hieroglyphenbegriff vgl. ebda S. 4.
[57] Ebda, S. 47 f. — Doch klagt Runge hier darüber, daß man diese „Hieroglyphen als bloße Worte" ansehen will, die er leichthin erklären solle. Aber „es kommen so viele auffallende Zusammensetzungen darin vor, von Dingen, davon jedes einzeln auch wieder in einem Zusammenhang steht, daß ich so im Einzelnen mich gar niemals darüber erklären darf".
[58] Vgl. ebda SS. 31 ff., 35 ff., 52 ff., 102 ff., 168 ff. u. ö. — II. Teil, S. 202.

eiß[59]. Die Verwandtschaft mit dem erörterten Gedankengut Friedrich hlegels ist offenkundig, wobei die Beziehungen teilweise über Tieck laufen[60].

Daß die Idee von der Einheit der Künste in den *Tageszeiten* wirkt, haben örres und Brentano ebenfalls betont. In seinem Aufsatz *Die Zeiten. Vier lätter nach Zeichnungen von Ph. O. Runge*, 1808, sieht Görres „die Poesie iesen plastischen Gestalten genaht, und ihnen eingewohnt, sie weht daraus ervor wie das Leben im warmen Frühlingshauche weht". Daher will er iese Bilder, abweichend von der allgemeinen romantischen Auffassung, nicht ırabesken nennen, denn diese sind nach seiner Meinung „bloß aus spielendem cherz einer heitern Phantastik hervorgegangen". Er will sie lieber „Hieroılyphik der Kunst, plastische Symbolik" nennen[61]. Dagegen verbindet Brenano in seinem Nekrolog auf Runge die beiden Begriffe, stimmt jedoch sonst nit Görres, den er ausdrücklich nennt, überein. Es habe, schreibt er, „Runge loch zuerst gezeigt, daß die Arabeske eine Hieroglyphe ist und ihre Verınüpfung eine ebenso tiefsinnige Bildersprache der stummen, malenden Poeie, als das Werk der Poesie selbst eine gesprochene sein soll"[62].

Der alte Tieck schließlich würdigt in seiner Novelle *Eine Sommerreise*, 1834, die *Tageszeiten*, in denen Runge „die phantastisch spielende Arabeske

[59] Natürlich ist die Einheit der Künste nur *ein* Aspekt, unter dem die *Tageszeiten* zu betrachten sind. Man vergleiche Runges oben (Anm. 57) zitierten Worte oder seine *Rubriken zu den Tageszeiten*, wo es etwa heißt: „Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes. Gott aber würkt Alles in Allem, wer will gestalten, wie Er den Geschaffenen berührt?" Runge (= Anm. 54), I. Teil, S. 82. — Zur religiösen Tendenz Runges, auch in den *Tageszeiten*, vgl. H. Schrade, Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstand der christlichen Kunst, Neue Heidelberger Jahrbücher, 1931, S. 1 ff. — Zu Runges Landschaftskunst in den *Tageszeiten* vgl. H. v. Einem, Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, in: Klassizismus und Romantik. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung G. Schäfer, Schweinfurt 1966, S. 28 ff.

[60] F. Schlegel selbst jedoch lehnte 1823 in einer Anmerkung zu der oben (Text zu Anm. 44) zitierten Stelle „die allegorischen Zeichnungen des verstorbenen Runge", seine „Natur-Hieroglyphen" als Irrweg ab (KA IV, S. 151). Es ist ein interessanter Vorgang, der die Komplexität der Beziehungen zeigt, daß der (frühere) Romantiker zu diesem Urteil gelangt, während Goethe die *Tageszeiten* in seinem Hause hängen hatte. Hier wirkte wohl die starke klassizistische Komponente in Runges Blättern mit. Goethe hat Runge aber auch sonst außerordentlich geschätzt, siehe oben Anm. 6 und Runge (= Anm. 54), II. Teil, SS. 305 ff., 329 u. ö. — Vgl. dazu K. K. Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 14. Bd, 1928, S. 1 ff.

[61] J. Görres, Gesammelte Schriften, hg. von W. Schellberg u. a., Bd IV, 1955, S. 7 f.

[62] Brentano (= Anm. 51), II. Bd, S. 1039. — Es sei angemerkt, daß einige Visionen aus dem *Godwi* — wollte man sich ihre Umsetzung in die Malerei oder Graphik vorstellen — fast wie eine Vorwegnahme der *Tageszeiten* wirken und auch nachträglich wie eine Beschreibung dieser gelesen werden könnten. So Godwi selbst in einem Brief: „... sehe ich eine Reihe schöner weiblicher Gestalten in harmonischen Wellen vor mir hinschweben, die sich bald mit ihren zarten Armen, bald mit einzelnen Blumen oder Tönen, mit ganzen Blumen- und Tonfolgen, bald mit süßen durchsichtigen Liedern aus beiden gewebt berühren" (S. 141). Oder so Wallpurgis in einer großen Vision (S. 336 f.), die ihrerseits auch schon diejenigen E. T. A. Hoffmanns vorwegnimmt.

zu einem philosophischen, religiösen Kunstausdruck zu erziehn" gestrebt habe, tadelt aber, daß dieser „mehr wie einmal aus dem Symbol und der Allegorie in die zu willkürliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe gefallen sei"[63]. Er steht damit in genauem Gegensatz zu Görres, zumindest was die Bedeutung des Hieroglyphenbegriffes anlangt, weicht aber auch von seiner eigenen Auffassung aus dem *Sternbald* ab.

Görres hält einer späteren Zeit, der Bilder dieser Art sinnlos erscheinen möchten, weil sie die Poesie in ihnen nicht mehr verstehe, sein Bekenntnis von der Einheit und dem in ihr waltenden Rang der Künste entgegen: „Wie die Musik, die doch auch für sich selbst eigene Bedeutung hat, erst ihr höchstes dann erreicht, wenn sich die Poesie als ihre Seele ihr verbindet", so möge man wissen, „daß auch die bildende Kunst durch die gleiche Verbindung sich erst vollendet, und organisch in den großen Kunstkörper aufgenommen wird, und daß die untere Schönheit am würdigsten dann erscheint, wenn sie der höheren als symbolische Bezeichnung zu ihrer Offenbarung dient"[64]. Die Einheit der Künste wird bei Görres also in sich gestuft und der Poesie die höchste und vereinigende Stelle zugewiesen — ähnlich wie bei Friedrich Schlegel. Und auch Brentano läßt im *Godwi* die Lady Hodefield die Poesie als die Seele aller Künste bezeichnen, für alle Künstler sei und bleibe die Poesie „die Seele ihres Dranges zu bilden", aber „nur der Größte und Gesundeste und Freudigste kann ein großer Dichter werden, der alles dichtet"[65].

Was Görres an Hand der Rungeschen Bilder entwickelt, hat er schon vier Jahre vorher in der *Aurora* (am 19. Dezember 1804) grundsätzlich ausgeführt. Dort bemerkt er in allem menschlichen Tun „eine höhere Einheit", von der alle Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der tieferen Welt ausgehe und in die sie münde. In dieser Welt herrsche ein Gegensatz, „der, wie er sich in sich selbst vermittelt, so wieder durch jenes Höhere vereinigt wird"[66]. Das sind, etwas modifiziert, F. Schlegels Ansichten über die Fülle in der Einheit und über den zu verschmelzenden Kontrast, wie sie uns auch in der Definition des Romantischen entgegentreten, da die beiden Komponenten, das Sentimentale und das Fantastische, als zu vereinigende Gegensätze angesehen sind[67]. Und wie Schlegel in der Weiterführung des Gedankens

[63] L. Tiecks Schriften, 23. Bd (= Ges. Novellen, 7. Bd), 1853, S. 18. — Während Tieck hier den Allegoriebegriff aus dem *Sternbald* beibehält, trennt er also den Begriff der Hieroglyphe entschieden ab und versteht ihn negativer (vgl. den Text zu Anm. 8 und 50).

[64] Görres (= Anm. 61), Bd IV, S. 8.

[65] Brentano (= Anm. 51), II. Bd, S. 99 f. — Vgl. ebda S. 104: „der Dichter ist größer als der Maler, denn der erste hat mehr gedichtet als er malen konnte, der letztere aber kann nie malen, was er dichtete".

[66] Görres (= Anm. 61), Bd III, 1926, S. 105 f.

[67] Vgl. dazu Polheim (= Anm. 35), SS. 56 ff., 113 ff., 151 ff., 352 ff. u. ö., Sachregister: „Fülle", „Gegensatz".

Musik und Malerei und ihre Vereinigung in der romantischen Poesie einbezieht, so überträgt Görres hier seine Maxime auf die Kunst. In ihr werde „jene höhere Einheit durch die Poesie repräsentiert, der Gegensatz in der Tiefe durch jenen zwischen Musik und bildender Kunst, der aufgehoben liegt in jener Einheit". Da aber nach Görres, wie wir gehört haben, der Gegensatz analog der Vereinigung „durch jenes Höhere" schon in der tieferen Welt „sich in sich selbst vermittelt", so tritt jetzt insofern noch eine vierte Kunst hinzu, als der Gegensatz zwischen Musik und bildender Kunst „sich in der mimischen Kunst des Schauspielers nach dem Vorbild jener Einheit — wieder in sich selbst neutralisiert"[68].

Es ist also nicht von ungefähr, wenn Görres im folgenden den Namen Schlegel unmittelbar nennt. Da heißt es: „... aber es ist darum doch einseitig, wie auch Schlegel bemerkt, mit Lessing das Wesen der Poesie in fortgehende Aktion zu setzen; sie kann vielmehr eben ihrer höheren Dignität wegen mit gleicher Befugnis ganz musikalisch oder ganz darstellend, malend oder handelnd sich offenbaren, nur daß sie heraustretend aus ihrer Einheit diese nie verliert"[69]. Görres bezieht sich auf Friedrich Schlegels Ausgabe *Lessings Gedanken und Meinungen*, die gerade (1804) herausgekommen war. Schlegel lehnt gegen Lessing den „Unterschied des Sukzessiven und Koexistenten" für die Malerei und erst recht für die Dichtung ab. Der Dichter habe „so viel Mittel, was er nur nach und nach, Wort für Wort geben kann, dennoch in ein unauflösbares Ganzes zu verweben und zu verschlingen", daß dann „am Schluß eines Gedichts das Ganze wie Ein Bild in Einer Anschauung klar vor den Augen des Hörers, oder selbst des Lesers stände"[70]. Solche Ausführungen meint Görres mit seinem direkten Bezug. Aber ebenso folgt der Fortgang der zitierten *Aurora*-Stelle den Überlegungen Friedrich Schlegels. Dieser spricht sich getreu seiner Auffassung, die wir kennengelernt haben, auch hier gegen Grenzen der Poesie aus, „da es doch eben das Wesen dieser Kunst ist, schlechthin universell zu sein, nicht so wohl eine bestimmte Gattung und Art der Kunst, als vielmehr der allgemeine Geist, die gemeinschaftliche Weltseele aller". Und dann genau wie Görres nach ihm: „... es gibt mehrere durchaus vortreffliche Gedichte, die ganz und gar im Geiste der Malerei

[68] Görres, Bd III, S. 106. — Es ist sehr hübsch zu beobachten, wie hier nun F. Schlegels Poesie-Formel (Text zu Anm. 10 u. 14) durch die Einbeziehung des Mimischen vollständig aufscheint. Allerdings verstand Schlegel unter Mimik etwas anderes, auch sehe ich keine mögliche (historische) Verbindung zwischen beiden Stellen.

[69] Görres, Bd III, S. 106.

[70] Lessings Gedanken und Meinungen, aus dessen Schrift zusammengestellt und erläutert von F. Schlegel, 3 Teile, Leipzig 1804. I. Teil, S. 337 f. — Beide Romantiker stellen sich also in dieser Frage gegen Lessing (vgl. oben Anm. 5), doch erklärt Schlegel die Ansicht Lessings aus dessen geistigem Umgrund und hebt das Wertvolle hervor, so S. 341 f. oder vorher über die Sonderung der Gattungen, S. 34.

gedacht und gedichtet, so wie andre, die ganz musikalisch sind; oder auch beides zugleich"[71].

Görres für seinen Teil schließt in der *Aurora* den allgemeinen Gedankengang ab, indem er Einheit und Einstufung der Künste wie anfangs ins Menschliche, so jetzt ins Mystische ausgreifen läßt: „Das ist der Vorzug aller höheren Wesen, daß sie die Gestalt der sterblichen Naturen annehmen können nach ihrem Gutbefinden, daß sie willkürlich unter der Form dieses oder jenes Geschlechtes erscheinen mögen; während das Tiefere an die Endlichkeit gefesselt ist, an die Schranken seiner Persönlichkeit, und sie nimmer überschreiten kann. So mit der Poesie und ihren Projektionen der Musik und der bildenden Kunst"[72].

*

Zuletzt sei noch ein Romantiker erwähnt, der die Einheit der Künste sozusagen in Personalunion darstellte: E. T. A. Hoffmann. Er war nicht nur selbst Dichter, Musiker und Zeichner, sondern er rang auch in mancher Art um die Idee der vereinigten Künste. So spricht er von dem anzustrebenden „Totaleffekt" im Theater[73]; er vergleicht die Musik Bachs einmal der Architektur, ein andermal der Dichtung[74]; er läßt den Musiker die Melodien sehen und findet eine Übereinstimmung der Farben, Töne und Düfte, aber auch die Identität von Wort und Melodie; er unterlegt im musikalisch-poetischen Klub dem as-Moll-Akkord einen poetischen Text, aber er erwähnt auch die E-Dur-Farbe[75].

In seinen Künstlernovellen stehen die Helden unter dem gleichen Gesetz der Kunst. Der Musiker Theodor in der *Fermate* etwa oder die Maler Traugott im *Artushof* und Berthold in der *Jesuiterkirche in G.* — sie werden alle zu ihrer Kunst entzündet durch die wunderbare Erscheinung einer Frau, die ihnen das höchste Ideal widerspiegelt. Glücklich sind sie zu preisen, wenn die Sehnsucht nach dieser Erscheinung ungestillt bleibt und sich in die Werke der Kunst umsetzt: „Und sie, sie selbst ist es, die Herrliche, die, zum Leben gestaltete Ahnung, aus der Seele des Künstlers hervorleuchtet, als Gesang—Bild—Gedicht"[76]. Aber wehe ihnen, wenn sie — wie Berthold — sich mit ihr verbinden können. Ihre künstlerische Kraft ist gebrochen. Nur der Dichter Anselmus im *Goldenen Topf* entgeht diesem Schicksal, aber er lebt dann auch

[71] Ebda, I. Teil, S. 339 f.
[72] Görres, Bd III, S. 106.
[73] E. T. A. Hoffmann [Winkler Gesamtausgabe: Zitiert WG], Fantasie- und Nachtstücke, 1960, S. 58.
[74] Ebda, S. 50. — WG, Die Serapionsbrüder, 1963, S. 59.
[75] WG, Fantasie- und Nachtstücke, SS. 326, 50, 292, 294, 290.
[76] WG, Die Elexiere des Teufels. Lebensansichten des Kater Murr, 1961, S. 431.

ht mehr in dieser Welt, sondern mit Serpentina vereint in der seligen elt von Atlantis: „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anres als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen s tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?"[77].

Man hat — das kann hier angefügt werden — die Vorstellung von der tzündenden Gewalt der idealen Geliebten, die unerreichbar bleiben muß, f eine biographische Begebenheit Hoffmanns, sein sogenanntes Julia-Erbnis, zurückgeführt. Daß auch literarische Tradition ein- und mitgewirkt aben könne, hat man kaum berücksichtigt[78]. Und doch ist sie deutlich. Wir

[77] WG, Fantasie- und Nachtstücke, S. 255. — Hier ist die Poesie wie bei F. Schlegel als r vereinigende Allgeist verstanden und wie bei ihm ist es die reale Poesie, die Dichtung, elche unter den Künsten das engste Verhältnis dazu hat (vgl. auch Text zu Anm. 11, und nm. 86, 87). Denn es ist kein Zufall, daß unter den Künstlergestalten Hoffmanns der ichter es ist, dem der Zugang gelingt. Nicht umsonst trägt jener Allgeist gerade den Namen oesie. Bei der Frage nach dem Grund der Hervorhebung der Dichtung gegenüber den nderen Künsten von F. Schlegel und Novalis bis zu Hoffmann darf übrigens die einfache iographische Tatsache nicht übersehen werden, daß es sich hier in erster Linie selbst um ichter handelt, welche den Poesiebegriff dergestalt beschweren, und auch Hoffmann ist — an muß dies bisweilen fast in Erinnerung rufen — vor allem Dichter! — Diese Besinnung tehe gegen manche Behauptung der Sekundärliteratur. So betont K. Lankheit (= Anm. 48) ei der Verwandtschaft der Künste die Vorherrschaft der Musik in der Romantik (S. 80). Natürlich finden sich derartige Aussagen von Novalis bis Hoffmann. Auch F. Schlegel spricht twa von der Musik als „der höchsten unter allen Künsten ... Die Liebe ist Musik — sie ist twas höheres als Kunst" (LN, Nr. 1417). In der Einheit der Künste kann eben jede vorreten, vgl. zu diesem Denkverfahren Polheim (= Anm. 35), SS. 164 ff., 172 u. ö. Solche Verschiebungen in den Spitzenbegriffen dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß grundsätzlich der Poesie die führende Stellung zugesprochen, sowie ja auch ihr Name für den Geist der Künste überhaupt eingesetzt wird. — Als Beispiel seien hier noch einige Belege aus den so breit wirkenden *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* von August Wilhelm Schlegel (ed. J. Minor, 1884, in: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jhs, Bd 17—19) angefügt: „Poesie heißt dann im allgemeineren Sinne das allen Künsten gemeinsame, was sich nur nach der besondern Sphäre ihrer Darstellung modifiziert" (Bd 17, S. 10). „Daher muß die Poesie notwendig die grenzenloseste aller Künste sein und die andern müssen sich mehr oder weniger in ihr abspiegeln" (ebda, S. 116). „Die Poesie ... die Ur- und Mutterkunst aller übrigen" (ebda, S. 262 f.). „Überdies ist die Poesie die umfassendste und vielseitigste von allen Künsten ... Sie ist daher auch die Repräsentantin aller Künste, und bildet sie gleichsam in sich vor" (Bd 18, S. 6). „Indessen ist die Poesie, wie schon oft dargetan worden, eine Art von gemeinschaftlichem Mittelpunkt der Künste, in welchen sie zurückkehren und von da wieder ausgehn" (Bd 19, S. 6).

[78] J. Rosteutscher, Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke, Bern 1956, betrachtet bewußt rein biographisch die Entfaltung eines künstlerischen Urerlebnisses. — W. Segebrecht, Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns, Stuttgart 1967 (= Germanist. Abhandlungen 19), S. 94 ff. betont zwar, daß Hoffmann aus seiner dichterischen Entwicklung heraus die Liebe zu Julia von vornherein literarisiert habe, läßt aber eine mögliche literarische Tradition außer acht. — K. L. Schneider, Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns, in: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, Göttingen 1967 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 250 S), lenkt den Blick bei diesem Thema auf Fragen der immanenten Kunstauffassung. — Nur W. Jost, Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann, Frankfurt 1921, hatte auf diese literarische Verbindung hingewiesen.

stoßen wieder auf Tiecks *Sternbald,* wo der Held an seinen Freund über jenes auf so seltsame Weise gesehene Mädchen schreibt: „Es kann sein, daß diese meine Geliebte (denn warum soll ich sie nicht so nennen?) so das Ideal ist, nach dem die großen Meister gestrebt haben, und von dem in der Kunst so viel die Rede ist. Ja, ich sage sogar, Sebastian, daß sie es sein muß, und daß diese Unbekanntschaft, dies Fernsein von ihr, dies Streben meines Geistes, sie gegenwärtig zu machen und zu besitzen, meine Begeisterung war, als ich das Bild malte. ... Wenn ich sie einst finden sollte, würde dann vielleicht mein Künstlertalent seine Endschaft erreicht haben?"[79]. Das sollte es nach Tiecks Willen nicht, aber immerhin bricht der Roman in dem Augenblick ab, da Sternbald sein Mädchen findet und gewinnt. Daß nun hier nicht nur eine zufällige Gleichheit des Motivs, sondern eine tatsächliche Verbindung zwischen Tieck und Hoffmann besteht, beweist uns dieser selbst. In seiner Erzählung *Die Brautwahl* können wir lesen: „Der Goldschmied meinte, verlieben könne ein blutjunger Künstler sich wohl, aber ganz unersprießlich sei es für denselben, wenn er gleich ans Heiraten dächte. Eben deshalb habe auch der junge Sternbald zur Heirat sich durchaus nicht bequemen wollen, und er sei, soviel er wisse, bis dato unverheiratet geblieben. — Der Stich traf; denn Tiecks Sternbald war Edmunds Lieblingsbuch, und er wäre gar zu gern selbst der Held des Romans gewesen"[80].

Bei Hoffmann üben alle Künstlergestalten zwar nur ihre eine Kunst aus, und er hat in dem Gespräch zwischen dem Dichter und dem Komponisten ausdrücklich betont, daß Poesie und Musik in der Oper niemals vom selben Künstler herrühren dürfen[81]. Aber in ihren Visionen und Träumen schließen sich alle Künste zusammen. Und dies geschieht vornehmlich unter dem Begriff der Hieroglyphe.

In einem autobiographischen Aufsatz *Ahnungen aus dem Reiche der Töne*[82], den er dann in *Johann Kreislers Lehrbrief*[83] umarbeitete, entwickelt Hoffmann diesen Begriff anschaulich. Er erzählt von einem sagenumwitterten großen Stein im Walde, auf dem Moose und Kräuter „in seltsamlichen Farben" prangen und die seltsamsten Figuren und Zeichen bilden. Wenn den Knaben unbekannte Gesänge durchströmen, so ist ihm dann, als ob diese Geisterstimmen „in den Moosen des Steins wie in geheimen wundervollen Zeichen aufbewahrt" wären.

Auch jetzt ist an den *Sternbald* zu erinnern: wenn dort der Begriff der Hieroglyphe entwickelt und umkreist wird, findet sich ebenfalls die Folge

79 Tieck (= Anm. 5), S. 258.
80 WG, Serapionsbrüder, S. 555.
81 Ebda, S. 79 ff.
82 WG, Schriften zur Musik. Nachlese, 1963, S. 605 ff.
83 WG, Fantasie- und Nachtstücke, S. 321 ff.

von Moos und Gestein, in denen eine geheime Ziffer verborgen sei (Text zu Anm. 50). Der Erzähler bei Hoffmann, der sich später klug und weise dünkt, lacht dann „über den kindlichen Wahnwitz, aus den Moosen Melodien *heraussehen* zu wollen“. Aber noch später erkennt er, daß dem wahren Musiker „das Sehen ein Hören von innen“ ist, sowie er auch „dem musikalischen Gedanken seine Hieroglyphe“ beigesellt. Und an anderer Stelle sagt Hoffmann, daß der Künstler das in der Ekstase bewußtlos im Inneren Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten hat „in den Hieroglyphen der Töne (den Noten)“[84].

Das Bild der Hieroglyphe erscheint auch dem Maler. Berthold, durch den Malteser zu seiner Kunst erweckt, träumt von den Urtönen der Schöpfung, durch die Akkorde erwacht ein neuer Sinn in ihm, der mit wunderbarer Klarheit alles zu erfassen vermag. Und er sagt, nun in der Vision die Künste vereinend: „Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphenschrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten“. Vorher hatte der Malteser die Landschaftsbilder der anderen Maler verglichen mit nachgemalten Handschriften in einer fremden Sprache, die der Abschreiber nicht versteht und daher den Sinn der Züge, die er so mühsam abschnörkelt, nicht zu deuten weiß[85].

Auch dem Dichter Anselmus im *Goldenen Topf* erscheinen, als das feindliche Prinzip in ihm wirkt, die vielen sonderbaren krausen Züge und Schnörkel auf der abzuschreibenden Pergamentrolle durcheinanderzugehen, so daß sich sein Blick verwirrt. Und hier tritt das Bild des Steines, das wir aus dem musikalischen Aufsatz kennen, wieder ein: „Ja bei dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein“. Genauso war es ihm am Anfang seiner Tätigkeit beim Archivarius Lindhorst erschienen: „Anselmus wunderte sich nicht wenig über die seltsam verschlungenen Zeichen, und bei dem Anblick der vielen Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen, wollte ihm beinahe der Mut sinken, alles so genau nachmalen zu können“[86]. Aber bald versteht

[84] Ebda, S. 316.
[85] Ebda, SS. 430, 429.
[86] Ebda, SS. 238, 226. — Im glücklichen Atlantis nochmals und abschließend: Anselmus, der dem Tempel zuschreitet, „betrachtet mit innerer Wonne den bunten Marmor, die wunderbar bemoosten Stufen“ (S. 253). — Der Ring schließt sich, wenn noch im *Klein Zaches* „Steine ... mit Marmoradern“ als „mit den wunderbarsten Hieroglyphen beschrieben“, gesehen werden (WG, Späte Werke, 1965, S. 68). Und eben hier setzt sich Balthasar, eine andere Dichtergestalt Hoffmanns, auf einen „hervorragenden bemoosten Gestein“ und ver-

der Dichter die Zeichen, und während wunderbare Musik ertönt und Kristallklänge erstrahlen, erfährt er durch die geliebte Serpentina jene Geschichte, die er nachzumalen im Begriffe ist.

Dem Dichter vereinigt sich hier in der Hieroglyphe — ohne daß dieses Wort selbst fällt — Poesie, Musik und Malerei[87], angeregt durch das heilige Gefühl der Liebe. Und so ist es, als ob diese Schilderung der poetische Ausdruck dessen sei, was Friedrich Schlegel theoretisch formuliert hat[88]. In ihrer vieldeutigen Zeichenhaftigkeit ist die Hieroglyphe auch jener Ausdruck im Irdischen, der uns die wundervolle Welt der vereinigten Künste, die es nur im Überirdischen gibt, erahnen läßt. Das Verlangen nach der Einheit der Künste bildet auch eine Einheit unter den Romantikern.

nimmt „die wunderbaren Stimmen des Waldes" und tröstenden Hörnerklang „aus weiter Ferne durch die Lüfte" (S. 41). Es ist ihm, als verstünde er „die murmelnden Quellen, die rauschenden Bäume, ja als spräche das aufflammende Abendrot ... mit verständlichen Worten" (S. 75 f.). So erklärt es später der Magier Prosper Alpanus, und man beachte wieder das Zusammenwirken von Ton, Farbe und Wort. Und so auch können im Inneren solcher Menschen „noch jene herrlichen Akkorde widerhallen, die dem fernen Lande voll göttlicher Wunder angehören ... Die glücklichen mit dieser inneren Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann" (S. 75).

[87] Auch hier ist wie bei F. Schlegel oder Runge die Einheit der Künste nur ein beispielhafter Teil für die Vereinigung aller Wesen. Der Poesie offenbart sich — wie wir gehört haben (Text zu Anm. 77) — „der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur".

[88] Wie stark F. Schlegels Gedankengut bei Hoffmann wirkt, zeigt der — mir erst nach Abschluß des Manuskriptes zugängliche — Aufsatz von E. Rotermund, Musikalische und dichterische „Arabeske" bei E. T. A. Hoffmann, Poetica, II. Bd, 1968, S. 48 ff., der u. a. den *Kater Murr* als Arabeske im Sinne Schlegels interpretiert. Dazu zwei Ergänzungen: Der „sentimentale Stoff" umfaßt nach Schlegel nicht nur die Liebe, wie Rotermund (S. 59) sagt, sondern auch, wie oben ausgeführt, die Musik, wodurch der Stoffbereich des *Kater Murr* noch besser erfaßt, die Verbindung der Musik- und Liebesthematik (Rotermund, S. 64) noch deutlicher unterbaut wird. Und zweitens: die Struktur des Kontrastes, die „Darstellung zweier unvereinbarer, wiewohl thematisch gleicher oder verwandter Welten" in diesem Roman geht nicht nur allgemein überein mit Schlegels Prinzip der „künstlich geordneten Verwirrung", wie Rotermund (S. 63 f.) bemerkt, sondern auch speziell mit Schlegels genau dargelegten Ideen vom Gegensatz, von der Vereinigung des Unvereinbaren (vgl. oben Anm. 67).

FRITZ MARTINI

Der Zusammenhang der Künste in Friedrich Theodor Vischers „Ästhetik“

Der Zusammenhang zwischen den bildenden Künsten, der Musik und der Literatur im 19. Jahrhundert, der diesen Arbeitskreis beschäftigt, läßt sich aus recht verschieden anmutenden, jedoch eng miteinander verknüpften Perspektiven beleuchten. Man mag ausgehen von den sich auffällig und gewiß nicht zufällig mit sehr verwandter Gestaltungstendenz häufenden Doppelbegabungen — man mag nun an E. Mörike, A. Stifter, G. Keller, W. Busch denken — oder auch an jene, wo die bildkünstlerische Tätigkeit nur am Rande blieb — etwa W. Raabe — oder rasch aufgegeben wurde, wie im Fall V. Scheffel. Man wird ebenso anknüpfen können an die sehr häufigen Reflektionen innerhalb literarischer Texte auf Werke der bildenden Kunst — etwa bei P. Heyse, bei Th. Fontane, bei C. F. Meyer —, die mehr oder weniger dem Sinn- und Bildzusammenhang des literarischen Gefüges integriert werden. Umgekehrt: die Bildkunst des 19. Jahrhunderts ist geradezu überfüllt von gemalter und gemeißelter Literatur; Bild und Plastik orientieren sich an literarischen Stoffen, Figuren, Szenen, an von der Literatur geschaffenen Arrangements und Stimmungswirkungen. Man gelangt von hier aus zu jenen Darstellungsformen, die deutliche Analogien im Verfahren der verschiedenen Künste bemerkbar machen — in Landschafts- und Figurendarstellungen, im Stil des Genre, des Stillebens oder des Panoramas, des Historienbildes oder des Porträts. Bildende Kunst und Literatur lassen eine gemeinsame Darstellungstypik erkennen, die auf generelle Konventionen des Sehens, der Vorstellungen verweist. Es stellte sich weiterhin heraus, wie aufschlußreich das illustrierte Buch, die in ihm erstrebte Koincidenz von Text und Bild werden kann. Es drängt sich die Frage auf, in welchem dialektischen Zusammenhang diese allgemeine, stark akzentuierte Tendenz zum Vergegenständlichen, Verbildlichen und damit Versinnlichen mit der entgegenwirkenden Tendenz zum Vergeistigen, zur Abstraktion und damit Entbildlichung der realen Lebensverhältnisse steht, zu einer Tendenz also, die alle Bereiche im 19. Jahrhundert ergreift und auch den Zeitgenossen als eine Gefährdung der

Kunst bewußt und zum Problem wurde. Ein anderer Aspekt bietet sich in den ästhetischen Theoriebildungen an; hier wird die „Ästhetik“ von Friedrich Theodor Vischer, zuerst in drei Bänden zwischen 1846 und 1857 erschienen, sechsbändig in der zweiten Auflage von 1922, die sein Sohn Robert Vischer veranstaltete, einige Ergebnisse versprechen. Dieser Beitrag versucht, sie im Überblick vorzulegen.

F. Th. Vischer verfügte über ein in Fragen der Ästhetik fast universales Interesse. Zwar bekannte er selbst in Sachen der Musik Schwächen der Kenntnis und des kritischen Urteilsvermögens; er bedurfte in den ihr gewidmeten Kapiteln seiner „Ästhetik“ fremder Hilfe. Seine Begabung und sein Interesse wiesen ihn auf die bildsinnliche Erfahrung in der Kunst. Er hatte sich, insbesondere in seinen Frühschriften, also vor der gescheiterten Revolution von 1848/49, oft und ausführlich, mit aggressiver Kritik, über den Stand und die Zukunft der bildenden Künste, vornehmlich der Malerei ausgesprochen. Er verfügte zudem, dank ausgiebiger Reisen in Italien und in Griechenland, über einen beträchtlichen historischen Anschauungsbesitz. Seine Frühschriften zeigen allerdings auch eine Grenze: die bildende Kunst ist für ihn primär ein weltanschauliches und gesellschaftliches Phänomen, und seine Kritik ist entsprechend Zeitkritik und Ideologienkritik. Dazu gehört seine radikale Ablehnung der nazarenischen Künstler als malende Theologen — einer für F. Th. Vischer im Zeitalter der absoluten Wissenschaft geradezu absurden Tendenz, weiterhin seine Kritik an den Münchener und Düsseldorfer Malern. Es geht ihm in seiner gegen sie zielenden Polemik wiederum um die allgemeine deutsche Zeitverfassung. Sie wird bestimmt durch das Überwiegen an Reflektion, sie entbehrt der markanten Inhalte und Gegenstände, ihr fehlt eine volkliche und öffentliche Substantialität der Stoffe und Themen. Dieser deutschen Schwäche, die gesellschaftlich begründet ist, stellt er jene Intensität des dramatisch Aktiven und Monumentalen, jenen Realismus großer, historisch-aktueller Bildthemen gegenüber, den er — ähnlich wie Heinrich Heine — an der belgischen und französischen Historienmalerei bewunderte. Kunstkritik war bei F. Th. Vischer zugleich Bildungskritik, Gesellschaftskritik. Er manifestierte in ihr seine entschiedene Abneigung gegen einen spekulativ-mystizistischen Romantizismus wie gegen einen biedermeierlichen Genre- und Idyllenescapismus. Die Kunst sollte nicht nur vom aktiven, progressiven zeitgenössischen Leben zeugen; sie sollte es mit erhöhter Intensität über sich hinaussteigern. Zugleich deutet sich in Vischers Kunstreflektion das bereits angespielte Problem an. Wie konnte die Kunst — als sinnliche Weltaufnahme — angesichts des allgemeinen Verlustes an Sinnlich-Unmittelbarem, dessen, was er das schönformig Naive nannte, angesichts der Prosa der Abstraktionen in dem Zeitalter und in der Bewußt-

seinslage der absoluten Wissenschaft erhalten bleiben und überhaupt noch eine Zukunft haben? „Ja, ich muß bekennen; wenn ich dies alles überblicke, wenn ich erwäge, daß dieses Auflecken aller unmittelbaren Lebendigkeit nur immer mehr zunehmen muß ... dann verzweifle ich völlig an aller Zukunft der Kunst." (Kritische Gänge V, 74.)

Zu diesem ausgeprägten Interesse an der bildenden Kunst gesellte sich bei Vischer eine produktive literarische Begabung, deren Grenzen sich allerdings darin abzeichnen, daß sie, gebunden an die ererbte dichterische Tradition und Sprache, nur in der Parodie einen eigenen Erfindungs- und Bewegungsraum gewann. In dem Ausdrucksbereich des Humoristischen, Ironischen und der Parodie fand er seine Möglichkeit, sich von der Abhängigkeit an die klassisch-romantische Tradition zu lösen. Wenn in den folgenden Überlegungen seine „Ästhetik" zur Grundlage wird, so geschieht dies nicht nur, weil sie, nach Hegel und gewiß oft dicht auf seinen Spuren, der einzige große Systementwurf der Kunst war, den das 19. Jahrhundert hervorbrachte, auch nicht nur, weil sie, nach F. Hebbels Wort, an der „Spitze der ästhetischen Bildung in Deutschland", eine beträchtliche Wirkung hatte, die durch G. Keller und C. F. Meyer, durch K. Marx und F. Lassalle, durch Th. Fontane und P. Heyse, durch K. Groth, F. Dahn und viele andere belegt ist; vielmehr auch, weil sie eine unverkennbare historische Symptomatik hat und ein gleichsam säkulares, für diese Zeit allgemein gültiges Bewußtsein gegenüber der Kunst formuliert.

Vischers „Ästhetik" war bestimmt, eine logische Systematik der Wissenschaft vom Schönen zu entwickeln. Er hat in sie eine Geschichte der Künste eingearbeitet: in den Anmerkungen zu den nach Paragraphen geordneten Leitsätzen, die zugleich ein Kommentar und eine Illustration dieser Leitsätze sind. Er sah in dem Einbezug des Geschichtlichen keine „logische Störung, weil das Geschichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an sich und abgesehen von der zeitlichen Entwicklung besteht, so einzugreifen, daß bleibende (d. h. logische) Gegensätze sich bilden." (VI, 299.) Die Geschichte wird selbst systematisiert und dient derart als ein Beweis jener Konstruktion, welche normative, ja absolute Seinsweisen der Künste und ihrer Verzweigungen bestimmt. Was Vischer entging, war, daß, was er als absolute Seinsweisen verstand und definierte, einen entschieden historischen Charakter trug: als Ausdruck dessen, was man um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Kunst verstand. Zwar entgeht keine Ästhetik solcher geschichtlichen Gebundenheit; sie wird hier jedoch besonders spürbar, da Vischer in der Historisierung und Psychologisierung der Kunstauffassung noch erheblich über Hegel hinausgeht.

Mein Beitrag beschränkt sich auf ein zusammenfassendes, knappes Referat über jenen Teil der „Ästhetik“, der in der zweiten Auflage im sechsten Band vorliegt und unter dem Titel „Die subjektiv-objektive Kunstform oder die Dichtkunst“ das Werk nicht nur abschließt, sondern zu einer logischen Gipfelung seines Wertungssystems führt. Denn die Poesie ist nicht allein „die geistigste Kunstform“ (VI, 10), nicht nur „die eigentlich wissende Kunst“ (VI, 11), jene Seinsweise also, in welcher die Kunst zu ihrem vollen Selbstbewußtsein gelangt ist, sie ist als subjektiv-objektive Kunstform „auch die Totalität der anderen Künste“. Die „Poesie“ stellt gegenüber den anderen Künsten also den Begriff der Kunst an sich dar. Dies ergibt sich aus dem logischen Aspekt, dessen Begründung wir noch verfolgen werden. Der historische Aspekt ergibt, daß sie zu dieser vollen Entwicklung ihres Wesens erst unter den Voraussetzungen der modernen Kultur gelangen konnte: „Daher ist sie ebensosehr die neueste Kunst.“ (VI, 43.) Die Poesie erhält in der Hierarchie der Künste, sie alle in sich umfassend, den höchsten Rang und sie ist zugleich die dominierende Kunst der modernen Zeit. Vischer faßt in den Paragraphen 834 bis 920 unter dem Generalprinzip der Gattungsdreiheit epische, lyrische, dramatische Dichtung seine Theorie der Dichtkunst zusammen. Sie wird identisch mit der „Poesie“ gesetzt. Es ist für diese Identifikation, die sich noch handgreiflich der klassisch-romantischen Dichtungstheorie verpflichtet zeigt, charakteristisch, daß, was sich nicht dieser Trias einordnen läßt, als „Satirische, didaktische Poesie und Rhetorik“ in den Anhang, in ein Randgebiet der geringgeschätzten Tendenzpoesie abgedrängt wird. Doch liest man ganz ähnlich auch bei Friedrich Engels: „Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk“ (1888). Die monarchische Stellung, welche die Dichtkunst im Gefüge der Künste einnimmt, bedeutet keineswegs, daß sie von ihnen abgetrennt und isoliert wird. Vielmehr: sie umfaßt alle in sich, und erst in ihr verwirklichen sich total deren ästhetische Möglichkeiten. Vischer hält mit aller Entschiedenheit an der Einheit der Künste fest. Die Künste und ihre Zweige sind für ihn nur die Wirklichkeit der Einen Kunst, der Kunst an sich (III, 186). Diese Einheit beweist sich prinzipiell aus der Entfaltung aller Künste aus der Phantasie, die unteilbar ist, sie dokumentiert sich weiterhin in den historischen Übertragungen des Geistes einer Kunst auf die andere (ebd.). Sie manifestiert sich endlich in den Wirkungen, da in der Wirkung jeder einzelnen Kunst etwas von der Wirkung der andern enthalten ist, Wirkungen, die durch besondere Wahlverwandtschaften der einzelnen Künste noch intensiviert werden.

Diese Voraussetzung der Einheit der Künste, deren lange Vorgeschichte uns hier nicht beschäftigen soll, nötigt Vischer beständig, bei der Reflektion

der einen Kunst die Reflektion auf die anderen einzubeziehen. Was später als Methode der ‚wechselseitigen Erhellung der Künste' zur Geltung gebracht wurde, ist bei Vischer in den Sätzen von deren „praktischem Wechselverhältnis" (III, 189) längst vorausgenommen. Doch heben solche Einheit und Wechselbeziehung die spezifische Selbständigkeit der Künste nicht auf (§ 544, III, 191), ausgenommen in einer einzigen rein ästhetischen Verbindung, nämlich der von Poesie und Musik. Denn in ihr vereinigen sich zwei Künste mit ihrem ganzen Material zu der vollen Wirkung, die beide erzielen können. Poesie und Musik stehen derart, zu besonderer Wahlverwandtschaft gesellt, den bildenden Künsten in der Plastik und der Malerei gegenüber. Dennoch handelt es sich nur um eine relative Wahlverwandtschaft: denn die Poesie greift, das ihr innewohnende Element des Musikalischen ergänzend, zurück zum Sichtbaren, zu der bildenden Kunst (VI, 3). Sie transponiert das Sichtbare in die innere Anschauung mittels der Phantasie. Sie vollzieht, als dichtende Phantasie, die tiefste Vergeistigung aller ihr zugeführten Bilder (VI, 4). Damit verwirklicht sie die Synthese der subjektiven Innerlichkeit der Musik mit der objektiven Gestaltung der bildenden Künste (VI, 5) und sie gewinnt dieser Synthese kraft der Artung der dichtenden Phantasie eine spezifische Selbständigkeit. Die Artung der Phantasie setzt sich zusammen aus ihrer ganzen Sinnlichkeit, die Gestalt und Ton umfaßt, aus der Einbildungskraft, die dies Sinnliche zum Innerlichen werden läßt, zu innerem Bild, innerer Erfahrung. Die Einbildungskraft vermag eine Totalität des inneren Bildes in Abwesenheit des Objektgegenstandes herzustellen. Die Phantasie teilt dies innere und totale, d. h. reine, ideale, geistige Bild nicht wie die bildenden Künste, also Plastik und Malerei, in dem äußeren Stoff, sondern „im Mitteilen geistig, innerlich" (VI, 6) mit. Das äußere Bild, das der sinnlichen Objektwelt entnommen ist, wird durch die dichtende Phantasie in ein inneres Bild verwandelt. In der Sprache, die Vischer als das Vehikel des Dichters bezeichnet, empfängt dieses innere Bild seine Sinnlichkeit zurück, so jedoch, daß sich in ihm die Energie des Allgemeinen und Totalen potenziert. Es wird deutlich: Vischer hat bei der Bestimmung des Dichterischen, der Herstellung des Poetischen den Akzent stärkstens auf die vergeistigende und verinnerlichende Transposition des Bildlich-Sinnlichen gelegt. Die Sprache erhält dabei lediglich die Funktion, zu vermitteln. Er faßt sie nicht als Material der Poesie auf, was sich dem vergleichen ließe, was er als Körper und Farbe zum Material der bildenden Kunst, als physikalischen Ton zu dem der Musik erklärt. Falls ich recht sehe, erfolgt hier ein Rücklenken zu einer psychologisch verstandenen Wirkungsästhetik: „Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poesie noch von einem Materiale sprechen kann, dies die Phantasie des Zuhörers ist." (VI, 9.) „Der Dichter arbeitet also mit

Phantasie in Phantasie, er baut, er modelliert und meißelt, zeichnet, malt, stimmt wie der Musiker in der innerlich gesetzten ganzen Sinnlichkeit seines Hörers oder Lesers." Mit anderen Worten: es ist das Geschäft des Dichters, die Einbildungskraft des Zuhörers oder Lesers zur Phantasie umzubilden.

Aber die Poesie wird noch in einem anderen Sinne zur „geistigsten Kunstform". Es liegt im Wesen der Sprache eine nur hier vorfindliche, den anderen Künsten weit überlegene Intensität des Bewußtseins, „ein absolutes klares Fassen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtseins". Dem nur passiv spiegelnden Auge des bildenden Künstlers stellt sich das durchbohrende Auge des Dichters gegenüber. So wird die Poesie zu der „eigentlich wissenden Kunst" (VI, 11), sie verkocht alles Stoffartige, sie malt mit Geist in Geist, sie verwandelt in reine Gestalt und bloßes Erscheinen, ohne dennoch jemals ihre Bildlichkeit — als ein inneres, damit auch affekthaft leidenschaftliches und starkes Bild — aufzugeben. Sie grenzt derart an die Malerei an, die, geistig sublimierter, innerlicher und vermittelter als die Plastik, ihre Wirkungen ebenfalls bis zu pathologisch exaltierten Effekten steigern kann. In der Geistigkeit der Dichtkunst liegt eine innere Unerschöpflichkeit, welche die anderen Künste nicht erreichen. Vischer spricht hier eine Erkenntnis aus, die in der gegenwärtigen Diskussion um Wertungsprobleme eine bedeutende Rolle spielt. „Das echte Dichtwerk ist auch daher nie zu Ende zu erklären." Das dichterische Bild verfügt, gegenüber dem Bildlichen in den bildenden Künsten, über eine unbegrenzbare innere Totalität.

Dies mag genügen, um, stichwortartig, das Spezifische der dichtenden Phantasie zu kennzeichnen. Wie nun stellt sich das Gemeinsame, das zwischen der Dichtkunst und den anderen Künsten vorhanden, also ihr Zusammenhang dar? Die Poesie — so hörten wir bereits — hebt in sich den Gegensatz zwischen der objektiven bildenden und der subjektiven stimmenden Kunst auf. Sie ist besonders dazu geeignet, die Malerei und die Musik in sich hereinzunehmen. Sie hat mit beiden Künsten gemeinsame Züge. Damit sind in der Tat dominante Stilzüge in der Dichtung, der bildenden Kunst, also der Malerei, und in der Musik des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Dichtung und Malerei finden zu so engem thematischen und formalen Austausch wie Dichtung und Musik. Es ergeben sich aus Zeitgeschmack und Zeitstil Affinitäten, die Vischer logisch systematisiert. Wie nun die Sprache dem Bild seine Geistigkeit einlegt, so gibt sie dem im Ton, in der Musik abstrakt-verinnerlichten und bewußtlosen Gefühl erst die Objekte und das Bewußtsein. Die bildende Kunst und die Musik wiederholen und vereinigen sich derart in der Dichtkunst, die „eine empfundene und empfindende Gestalt" (VI, 24) ist. Dies Wiederholen beraubt jedoch auch beide Künste um ihr Spezifisches. Denn, von der Sprache ergriffen und wiedergegeben, kann „das Leben des Ge-

fühls . . . entfernt nicht mit der Innigkeit erschöpft werden", deren die Musik fähig ist, und verliert das Sichtbare „die Schärfe, Deutlichkeit, geschlossene Objektivität", über welche die bildende Kunst verfügt. Doch diesen Verlust übersteigt der Gewinn. Er liegt einmal darin, daß die Dichtkunst in sich das Räumliche, das der Bildkunst eigen ist, und das Zeitliche, das der Musik eigen ist, vereinigen kann. Er liegt weiterhin darin, daß nur sie, die Dichtkunst, die innere Totalität des Sinnlich-Gestalthaften in der Bewegung darzustellen vermag. Und schließlich: „Mit der gesamten sichtbaren Welt kommt also die gesamte innere zur Darstellung und zwar so, daß jene sich in diese, diese aber schließlich zur Handlung als dem wahren Ziele der dichterischen Weltauffassung konzentriert, welche demnach das Schöne wahrhaft in der Form der Persönlichkeit verwirklicht." (§ 842, VI, 31.)

Dieser Satz faßt zusammen, was für das 19. Jahrhundert literarisch sehr charakteristisch ist: die Identifikation von äußerer und innerer Welterfahrung mittels des symbolischen Darstellungsstils, eine Darstellung des Objektiven in der Verarbeitung durch das Subjektive, in beidem die Akzentuierung des Bildhaften, weiterhin die Hochschätzung von ‚Handlung' und die Hervorhebung des Subjektpols, der sich in der handelnden, vom Willen bestimmten Persönlichkeit verdichtet. „Der Dichter zeigt die Welt, wie sie sich stetig im Subjekte zum Licht des Bewußtseins zusammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspunkte der Persönlichkeit." (VI, 32.) Es ist ein Zeichen dafür, wie sich Vischer des komplexen Subjekt-Objekt-Problems bewußt war, das dem Stil des Realismus im 19. Jahrhundert zugrunde liegt, wenn er fast epigrammatisch formuliert, daß „alles Schöne persönlich" sei (VI, 32), was die Herrschaft des (subjektiven) Ausdrucks über die Form meint. Er erklärt dies auch zum wesenhaft Bestimmenden der Malerei, die derart auf höherer Stufe in der Poesie wiederholt wird. Auch deshalb auf höherer Stufe, weil es der bildenden Kunst verwehrt ist, die Totalität der Erscheinungsseiten des Lebens, also auch abstrakte und prosaische Verhältnisse (wie z. B. Rechtsfragen, die furchtbarste Leidenschaften hervorrufen; Probleme des Wissens, die schwerste Gemütskämpfe auslösen, sittliche Kräfte, die sich in Taten äußern usw.) aufzufassen und wiederzugeben. Wenn Vischer hinzufügt, die Welt in der Anschauung der Poesie sei wesentlich Wille (VI, 33), bereitet sich darin seine These vor, das Drama sei als die synthetisch subjektiv-objektive Form die höchste zusammenfassende Erscheinungsform der Kunst überhaupt. Es sei die Poesie der Poesie, eine Definition, die bekanntlich in der Frühromantik Friedrich Schlegel dem Roman zukommen ließ, der in Vischers ‚Ästhetik' zwar, im Gegensatz zu Hegels nachgelassenen ästhetischen Vorlesungen, mehr beachtet wird, gleichwohl noch unter dem Zeichen einer künstlerischen Problematik bleibt. Das Drama steht hingegen an der Spitze aller Künste. Es ist — nach

Vischer — erst in der eigentlich modernen Zeit und im germanischen Geiste, wobei er an Shakespeare und das klassische deutsche Drama denkt, zum vollen Bewußtsein und zu seinem ganzen und vollen Beruf gelangt. In der Tat hat nicht nur durchweg die Poetik des Realismus, auch die Praxis der einzelnen Autoren ihm diesen Rang zuerkannt. Alle diese Autoren — G. Keller, Th. Fontane, C. F. Meyer u. a. haben sich um das Drama bemüht, um dann, angesichts seines Scheiterns, sich der erzählenden Prosa zuzuwenden. Es ist zu fragen, ob sich in der Malerei eine ähnliche Wertung der Darstellungsformen erkennen läßt, die etwa die Dramatik des Historienbildes über das Landschafts- und Milieugenre und das Einzelporträt stellen und, wenn solche Dramatik nicht zu erreichen war, sie auf Umwegen ersetzen würde. Vischer jedenfalls hebt gegenüber der Plastik den vorzüglichen dramatischen Charakter der Malerei hervor. Sie ist darauf angelegt: in ihrem inneren Wesen, das zum Hell-Dunkel, zu Dimensionen der Tiefe, zu unendlichen Übergängen, zur Vielseitigkeit des Ausdrucks drängt, damit zum Charakteristischen, zum Individualisierenden, das auch das Häßliche in sich verarbeiten kann. Die Malerei gewinnt mittels der Farbe, was sie in der Form — verstanden als die einfache Grundlinie der Schönheit — einbüßt. Sie erreicht unter den bildenden Künsten den höchsten Rang dank ihrer Fähigkeit, mittels der Farbe das Subjektive zum Ausdruckshaften zu verarbeiten. Sie wird dadurch, wie die Poesie, zur ausgezeichneten Kunst der modernen Zeit. Denn in ihr ist eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menschlichen Bewußtseins und Herzens und eine Entwicklung des subjektiven Lebens erreicht. Beides macht in der Dichtkunst das Drama und die Lyrik zu den dominanten Kunstformen der Moderne. Sie kommt in ihnen zu ihrem vollen Ausdruck. Diese Moderne kennzeichnet der Charakter einer geistigen Revolution. Sie hat „dem Subjekte zuerst das Bewußtsein seiner freien Unendlichkeit“ (VI, 48) gegeben. Sie hat damit das Poetische zu sich selbst frei gegeben, das sich — gegensätzlich zu den anderen Künsten — im Vehikel der Sprache völlig von der Fesselung an das Material gelöst hat.

Auch die Malerei hat diese Fesseln gelockert. Ihr Rückhang gegenüber der Dichtkunst liegt aber darin, daß in ihr die individualisierende Farbe qualitativ der idealisierenden Zeichnung überlegen ist, sie damit, in gewisser Einseitigkeit verhaftet, nicht zu jener Synthese des Klassischen und Romantischen vordringt, die Vischer als eine Synthese des Plastischen und Malerischen versteht. Diese Synthese, damit Vereinigung beider Künste, ist nur der Poesie möglich. Dies bedeutet, unter historischem Aspekt, nun zugleich, daß nur sie die Gesamtgeschichte der Kunst in sich zu wiederholen vermag. Die Plastik ist — analog dem Epos — idealisierend mehr auf frühere, allgemeiner und einfacher angelegte Zustände angewiesen. Die Malerei gelangt hingegen erst

in der Moderne ganz zu ihren Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten — in der Moderne der tieferen Brüche des Bewußtseins und der Erscheinungen, in der sich die schärfere Eigenheit des Individuellen unter härteren Bedingungen des Daseins ausgeprägt hat. Die Plastik ist genötigt, sich der Methoden der Malerei zu bedienen, wenn sie sich in der modernen Zeit noch behaupten will. Hingegen vergeht sich eine klassizistische Malerei, die sich an der Plastik orientiert, gegen sich selbst. (VI, 65.)

Es ist gewiß schon deutlich geworden, wie sich bei Vischer die Antithese des Klassischen und Romantischen, mehr ontologisch, als Grundeinstellungen, nicht historisch verstanden, in den Antithesen des Objektiven und Subjektiven oder des Plastischen hier, des Malerischen und Musikalischen dort variiert. Hingegen läßt sie nicht sich mit einer Antithese zwischen Idealismus und Realismus identifizieren. Vischer greift hier eine terminologische Schwierigkeit auf, die auch in der gegenwärtigen Realismus-Diskussion mancherlei Verwirrungen angerichtet hat. Der Realismus setzt sich mit dem Klassischen in eins, wenn es in ihm um eine Objektivität der Vergegenwärtigung geht. Er wird hingegen mit dem Nicht-Klassischen oder Subjektiv-Modernen identisch, wenn er als eine ins Naturalistische reichende individualisierende Aufnahme von Einzelzügen der Wirklichkeit verstanden wird. Der klassisch-plastische Stil ist idealistisch, da er das Partikulare ausscheidet — er ist jedoch realistisch, da er keine verborgene Innerlichkeit kennt und gestaltet. Der modern-subjektive Stil ist realistisch, soweit er sich mit besonderer Intensität auf das Partikulare einläßt — er ist darin jedoch idealistisch, daß er auf der Tiefe der in der Moderne frei entfalteten Innerlichkeit beruht. Vischer ist ein Vorgänger jener, die den Begriff Realismus als einen Stilbegriff eliminieren möchten. Jedoch war der von ihm eingeführte Ersatzbegriff des „Charakteristischen" seinerseits eine zweifelhafte Notlösung, zumal er ihn zum „Charakteristisch-Schönen" erweiterte. Darin lag eine geschichtliche Umkehr gegenüber dem klassischen Kunstverständnis. Denn während in ihm der Weg vom Charakteristischen zum Generisch-Schönen führte, suchte Vischer jetzt gerade im Charakteristischen das Schöne auf. Er gewann damit die Möglichkeit zu einer einfachen Gliederung: Raffael und Schiller werden gegen Shakespeare und Rembrandt gestellt. Doch könnte geschmacksgeschichtlich nicht uninteressant sein, wie sich bei ihm, unterschiedlich etwa zu Jacob Burckhardts betonter Distanz gegenüber Rembrandts Künstlerschaft und Stil, das Qualitätsgewicht eindeutig zu Rembrandt, dessen verinnerlichter Dramatik verlegt: „weil die Tiefen des Geistes, die er aufdeckt, die freie Entlassung der Partikularität nicht nur ertragen, sondern sogar fordern, damit die Macht des Bandes sich zeige, welches die Extreme zusammenhält — so bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung in Bildern aus, welche über-

pathetisch, visionär, verzückt erscheinen, welche auf den ersten Blick seltsam und wildfremd, demjenigen, der sich in den Zustand zu versetzen vermag, bei näherem und längerem Anschauen klar werden, wie Rembrandts traumhaft ins Dunkel leuchtendes Helldunkel." (VI, 95.) Die Spannung zwischen dem Charakteristischen und dem Schönen wird nicht geleugnet; beider Vereinigung verleiht dem Kunstwerk eine größere innere Fülle und Intensität, eine weitere Ausdrucksdimension. Vischer findet die Kunst Rembrandts bei Shakespeare wieder: beide rücken nahe zusammen. Der Maler, mit ihm die Malerei, spiegelt sich in dem Dichter, mit ihm im Drama. Denn die dramatische Dichtung bedeutet eine prinzipielle Vollendung der malerischen Ausdrucksmöglichkeiten. In dieser engen Verknüpfung von Malerei und Dichtung liegt zeitgeschichtlich Symptomatisches. Denn wie die dramatischen und erzählenden Autoren des Jahrhunderts auf den Bildgehalt ihres Darstellens zielten, optisches Sehen im Gefüge des Ganzen wie im genrehaften Detail und dessen Umsetzung zur Symbolsprache stark akzentuierten, wie sie immer wieder in ‚lebenden' und ‚bewegten' Bildern darstellten, — ein durchgängiger Stilzug, dessen einzelne Entwicklungs- und Veränderungsphasen noch nicht erforscht wurden — so läßt sich umgekehrt eine ähnliche ausgedehnte Poetisierung der Malerei beobachten: in der Umsetzung literarischer Motive, Szenen, Figuren ins Bildliche und in der gesamten Einstimmung des Malerischen, einer Einstimmung, die man ohne Schwierigkeiten mit literarischen Begriffen wie lyrisch, dramatisch, erzählerisch beschreiben kann. Vischer zieht allerdings gegenüber solchen Übergängen und Vermischungen zwischen den verschiedenen Künsten eine Grenze. Sowohl die bildende Phantasie wie die empfindende Phantasie, die ihren Ausdruck in der Musik erhält, bleiben der dichtenden Phantasie unterlegen. Denn nur sie vermag es, die anderen in sich selbst zu wiederholen; nur sie führt die Kunst zu einer reinen, den Menschen unvermittelt ausdrückenden Geistigkeit. „Sie stellt sich auf den Boden der ersten (d. h. der bildenden Kunst D. Verf.) und erzeugt so die epische, auf den Boden der zweiten (der Musik D. Verf.) und erzeugt die lyrische, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die dramatische Form." (VI, 122.) Diese Formen sind die Formen der Selbsterfahrung des Menschen in seiner Begegnung mit der Objektwelt, die sich dort nicht voll entfalten können, wo, wie in der bildenden Kunst, aus einem körperlichen Charakter heraus noch die Stofflichkeit, die Stoffbeziehung überwaltet, oder wo, wie in der Musik, ein Objektives überhaupt fehlt. Die Auffassungsformen der dichtenden Phantasie sind insofern die distinkt geistigen als sie sich von der Stoff- und Affektbeziehung lösen und den Menschen in der Art, wie er sich zu der ihn umgebenden Welt verhält, unmittelbar zum Ausdruck gelangen lassen. „Der Inhalt der Poesie ist immer die ganze Welt; sie sieht vom Menschen aus die Welt"

(VI, 123). Damit, so scheint mir, hat Vischer eine geglückte kurze Formel für die Dichtungsauffassung des Realismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gefunden.

Der Zusammenhang der Künste innerhalb des Systems dieser „Ästhetik", ihre wesentlichen Unterscheidungen und Verknüpfungen, endlich die Gründe, warum Vischer in der Dichtkunst die Totalität der Künste wiederholt sieht, dürften bereits in dieser knappen Zusammenstellung deutlich geworden sein. Die Dichtkunst vereinigt demnach den Charakter der bildenden Kunst und den Charakter der Musik in ihrer Fähigkeit zur Synthese des Plastisch-Idealen und des Malerisch-Charakteristischen. Sie vereinigt die Anschauung und die Empfindung, das Sinnlich-Bildhafte und das Innerlich-Stimmungshafte, das Objektive und das Subjektive, in allem diesem endlich das Klassische und das Moderne. Damit wiederholt sich nach Vischer in ihr das ganze System der Ästhetik. Denn in der bildenden Kunst kehrt auf verändert-erhöhter Stufe die Objektivität des Naturschönen wieder; in der Musik kehrt wieder die Subjektivität der Phantasie. Es sind jene Grundgegensätze, von denen seine Ästhetik den Ausgang genommen hatte. Diese äußersten Punkte in der Dimension des Schönen werden in der konkreten Totalität der Poesie oder Dichtkunst ineinsgebildet. Dieser Kreis „kehrt in der Poesie noch einmal in sich zurück, denn in ihren Zweigen (den Gattungsformen D. Verf.) wiederholt sich die Stellung, die in den verschiedenen Künsten der Künstler zum Objekt einnimmt und zwar in einem Prozesse von solcher Entschiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung ist und rückwärts das Entsprechende, was den Künsten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht stellt." (VI, 124.) So ist dem epischen Dichter die Welt eine gegebene feste und objektive Macht und sie bleibt es, obwohl sein Ich neben dem Inhalt sichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen schwebt; so setzt der lyrische Dichter die Welt ganz in ein subjektives Empfindungsleben um, während nun der dramatische Dichter sie als eine subjektiv ganz durchdrungene oder in das Subjekt ganz eingegangene Welt in der Form der Handlung entläßt, in dieser so entfaltet, daß man sein Ich nicht wahrnimmt, weil es ganz darin ist — „daß er also ganz abwesend, weil ganz gegenwärtig ist". (VI, 125.) Die Objektivität des Werkes der bildenden Kunst wird von der des epischen Dichters dadurch unterschieden, daß ersteres in seinem körperlichen Materiale wie ein Naturobjekt völlig in sich selbst besteht, während das epische Dichtwerk im Vehikel der Sprache immer den Erzähler anwesend sein und das Wort haben läßt. Aber dieser Erzähler arbeitet analog dem Bildkünstler. „Er hat darzustellen, zu schildern, zu bauen, zu meißeln, zu zeichnen, zu malen." Er muß den Stoff und den Ausdruck für das Auge organisieren. (VI, 143.)

Es prägt sich nochmals aus, wie hier das optisch Bildsinnliche zum Grundstil des Erzählens gemacht wird, was der Praxis des Realismus in der Literatur der Zeit entspricht. Die epische Phantasie ist eine auf das Auge hin organisierte Phantasie. Die Lyrik unterscheidet von der Musik, als der schlechthin subjektivierten Kunst des Gefühls, daß sie im Vehikel der Sprache „die innere Welt in das Licht des Bewußtseins" hebt. Dies Bewußtsein reflektiert auf sich zurück und es macht zugleich seine Grenze bemerkbar. „Der lyrische Dichter sagt, was sich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er sagt es daher so, daß er im Sagen verstummt und durch sein Verstummen auf einen unerschöpften unendlichen Grund hinzeigt." (VI, 201.) Dieser Grund ist „das reine wortlose Schwingungsleben des Gefühls", das sich in der Musik rein „in gestaltlosem Bewegungsleben" ausdrückt. So ist denn die Lyrik auf die Phantasie und den Sinn des Gehörs angewiesen; das Bewußtsein des Gefühls realisiert sich in der geistigen Kunst der Klänge und der Rhythmen. Es entspricht wiederum der zeitgenössischen Lyrikauffassung, daß sich für Vischer mit Notwendigkeit „die wahre lyrische Mitte" in der großen Masse des Liederartigen findet. (VI, 232.) Im Lied liegt ersichtlich die reinste Entfaltung des Lyrischen für die Theorie und Praxis der Lyrik im 19. Jahrhundert. Konnte derart ein Bezug von der bildenden Kunst zum Epischen, von der Musik zum Lyrischen geknüpft werden, beim Dramatischen ist dies weder nötig noch möglich, weil es nach dieser Theorie beides, das Objektive und das Subjektive, zur Einheit der dritten Form verschmilzt: „worin, wie in dem Ganzen der Poesie das gesamte System der übrigen Künste, so sie selbst innerhalb ihrer sich wiederholt und konzentriert". Es muß sich analog in dem Drama der Zukunft, dem er entgegenblickt, die Synthese des Plastisch-Ideal-Realen mit dem Malerisch-Charakteristisch-Realen, mit anderen Worten die Synthese der Form des antiken Dramas mit der Shakespeares vollziehen. Es ist in unserem Zusammenhang nicht erforderlich, auf Vischers einzelne Darlegungen dazu einzugehen. Sie basieren auf jener Synthese der Stilformen und der historischen Formen, die er in dem Drama der deutschen Klassik vorfand. In allen seinen Definitionen der verschiedenen Stil- und Darbietungsarten des Dramas kehrt die Formulierung zu dem zurück, was Vischer als die Grundeinsicht seiner „Ästhetik" verstand, beziehungsweise in sie hineingelegt hatte. Im Drama kehrt der Kreis der Poesie ganz gefüllt zu sich zurück — so wie in der Poesie überhaupt der Kreis der Kunst, mit ihm der ganze Kreis des Systems der Ästhetik. Es handelt sich in ihr um ein System von ineinander gelegten Kreisen, um „eine Verarbeitung der Welt in die Form", die alle Seiten erschöpft und, wo solche gänzliche Verarbeitung geschehen ist, in sich selbst zurückläuft.

„Die Poesie ist die Kunst der Künste; im Epos wiederholt sich die bildende Kunst und analog das Naturschöne, in der Lyrik die Musik und analog die Phantasie, im Drama die Poesie selbst und analog die Kunst: das Drama ist die Poesie der Poesie." (VI, 262.) Die Ästhetik als System der Künste wird derart zu einem in sich gesetzhaften, beruhenden und kreisenden Ordnungssystem. Es weist über das Ästhetische hinaus zu der Konzeption einer immanenten Harmonie und Ordnung der Welt. Sie bildet sich aus den dialektisch sich zueinander aufhebenden Gegensätzen. Alles Einzelne weist über sich hinaus auf ein Allgemeines, das eine Realität darstellt, welche das Bewußtsein und die Phantasie im Medium des Ästhetischen jederzeit nachvollziehen können. Der Akt der Phantasie ist ja nichts anderes als ein Erhöhen ins Allgemeine. Die Ästhetik soll davon überzeugen, daß die Welt ein von einer Einheit durchdrungenes, in ihr begründetes und von ihr harmonisch bewegtes Ganzes ist. Sie vermag dies nach Vischers Überzeugung, denn „in jedem wahrhaft Schönen nämlich sehen wir den Zwiespalt zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen wirklich gelöst, denn was sich ewig zu widersprechen scheint, ist im Schönen harmonisch verschmolzen und auch die letzte Spur des Widerspruchs getilgt." Dies ist ein Kernsatz seiner ersten ästhetischen Vorlesung gewesen. Er schrieb seine „Ästhetik", um ihn zu beweisen.

Wir wollen nicht mehr erörtern, in welchem Ausmaße sich Vischer als an die Tradition der klassischen deutschen Ästhetik zurückgebunden erweist. Er knüpft oft genug in Zustimmung oder Widerspruch an Wilhelm von Humboldt und natürlich an Hegel an. Klassischer Provenienz ist die Grundthese von der dialektischen Einheit der Künste, deren Auflösung in der konkreten künstlerischen Praxis seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unverkennbar wurde. Das Verhältnis der Künste zueinander zeigt in diesem Jahrhundert einen fortschreitenden Prozeß gegenseitiger Emanzipierung und Spezialisierung. Vischer konstruierte eine Logik der Kunst — aber er setzte in dem gleichen Werk an die Stelle der Idee des Schönen im objektiv-absoluten Sinne die Theorie von den drei Phantasien, die psychologisch strukturiert ist. Zumal die ausführlichen, oft heute noch gewichtigen Kommentare zu seinen paragraphierten Leitsätzen bezeugen, wie er Wesen und Wirkungen der Kunst am Psychologischen orientierte. Zwar geht es ihm um eine objektiv-immanente Begründung der Kunst aus ihren Prinzipien, aber es ist unverkennbar, wie sich immer wieder historische Aspekte eindrängen und der „Zufall" der Geschichte das System zu verwirren droht. Er zielte auf die objektiven Kunstformen, aber er erwartete die eigentliche Entfaltung der Kunst, ihre ganze Zukunft von der Subjektivität der Moderne. Er schrack jedoch vor ihr zurück, wenn er in ihr Erscheinungen begegnete, die seinen idealistisch-normativen Voraussetzungen sich widersetzten. Er richtete eine

heftige Polemik gegen Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerkes. „Jede Kunst hat das ganze Schöne auf ihre Weise und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künsten als eine solche, worin entschieden eine Kunst herrscht, die andere oder andern nur mitwirken; die Verschüttung dieser festen Gesetze ist moderner Überreiz und führt praktisch zum überladenen phantastischen Opernpompe." (VI, 356.) Bei Wagner wurden die Grenzen verschliffen, damit die inhaltlich und formal begründeten Gesetze der einzelnen Künste. Bei ihm begann für Vischer eine Kunst, in der alles nur zufällig wurde und das Objektive durch das nur noch schlechte Subjektive verschlissen wird. Er sah sich zwar rasch nach dem Erscheinen seiner „Ästhetik" aus eigenem Antrieb genötigt, sie zu widerrufen, da ihm das Schöne nicht mehr als ein objektiver Gegenstand, sondern jetzt als eine bestimmte Art der Anschauung erschien, die sich im Kontakt eines Kunstgegenstandes und eines ihn auffassenden Subjekts vollziehen mußte. Er erkannte die Problematik seiner idealistischen Konzeption und zog aus ihr selbstkritisch mit jenem Willen zur intellektuellen Wahrhaftigkeit, der ihn auszeichnete, die Konsequenzen. Aber er wich dem Verständnis der aktuellen und progressiven Kunstbewegung aus, die seit den ersten Jahrzehnten eingesetzt hatte. Denn sie widersprach dem inneren weltanschaulichen Anliegen seiner „Ästhetik", nämlich dem Bedürfnis, im Medium des Schönen einer umgreifenden harmonischen Ordnung der Welt bewußt zu werden. Seine „Ästhetik" ist ein Werk des Übergangs zwischen den Epochen, dessen Akzente trotz seiner Offenheit für das Subjektiv-Moderne und trotz der in ihr oft ausgesprochenen Energie zum Zukünftigen mehr in der Rückwendung zur schon historisch gewordenen Tradition liegen. Wie sehr er selbst sich des Krisenhaften und Problematischen, das in dieser Übergangssituation lag, bewußt wurde, zeigt sein in seiner Zeitsymptomatik meist unterschätzter, die zeitgenössische Lage in vielen Brechungen thematisch und formal spiegelnder Roman „Auch Einer" (1879).

ABBILDUNGEN

Abbildungen zum Beitrag

HERMAN MEYER

Raumgestaltung und Raumsymbolik
in moderner Erzählkunst und Malerei

Seite 13



1. Edouard Manet: Pferderennen in Longchamps



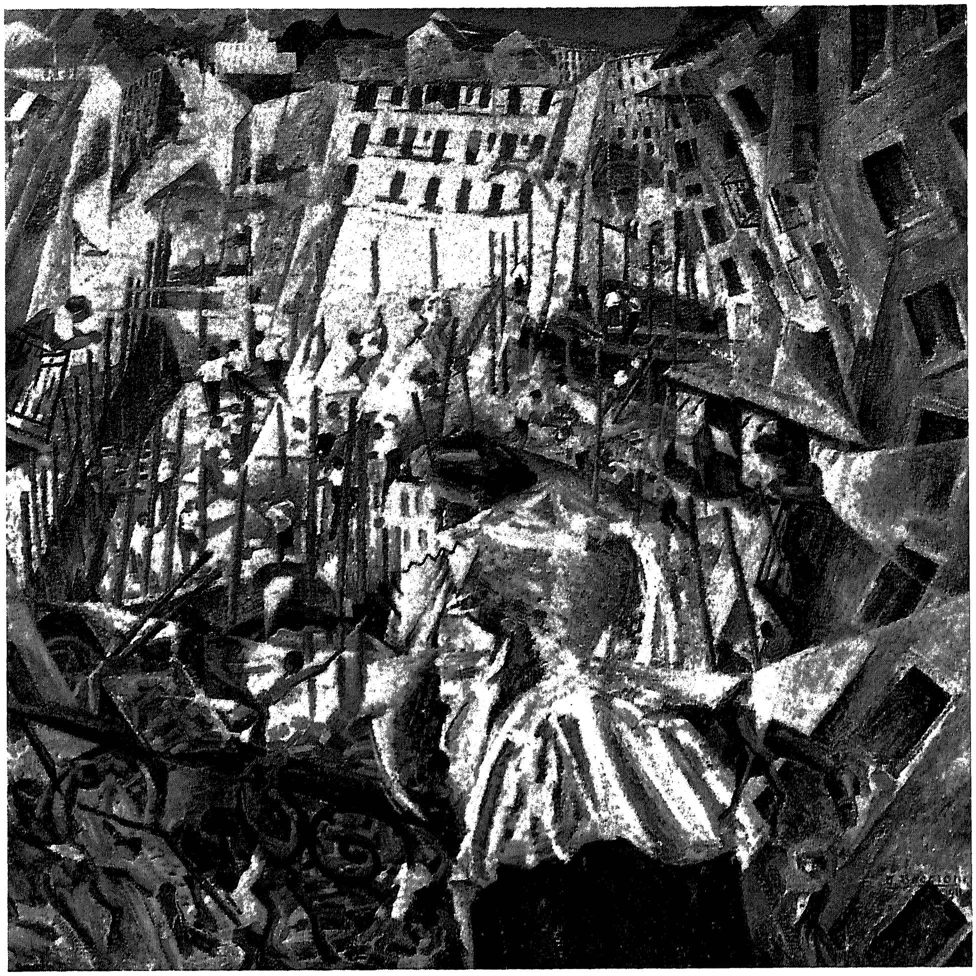
2. Gino Severini: Bal Tabarin



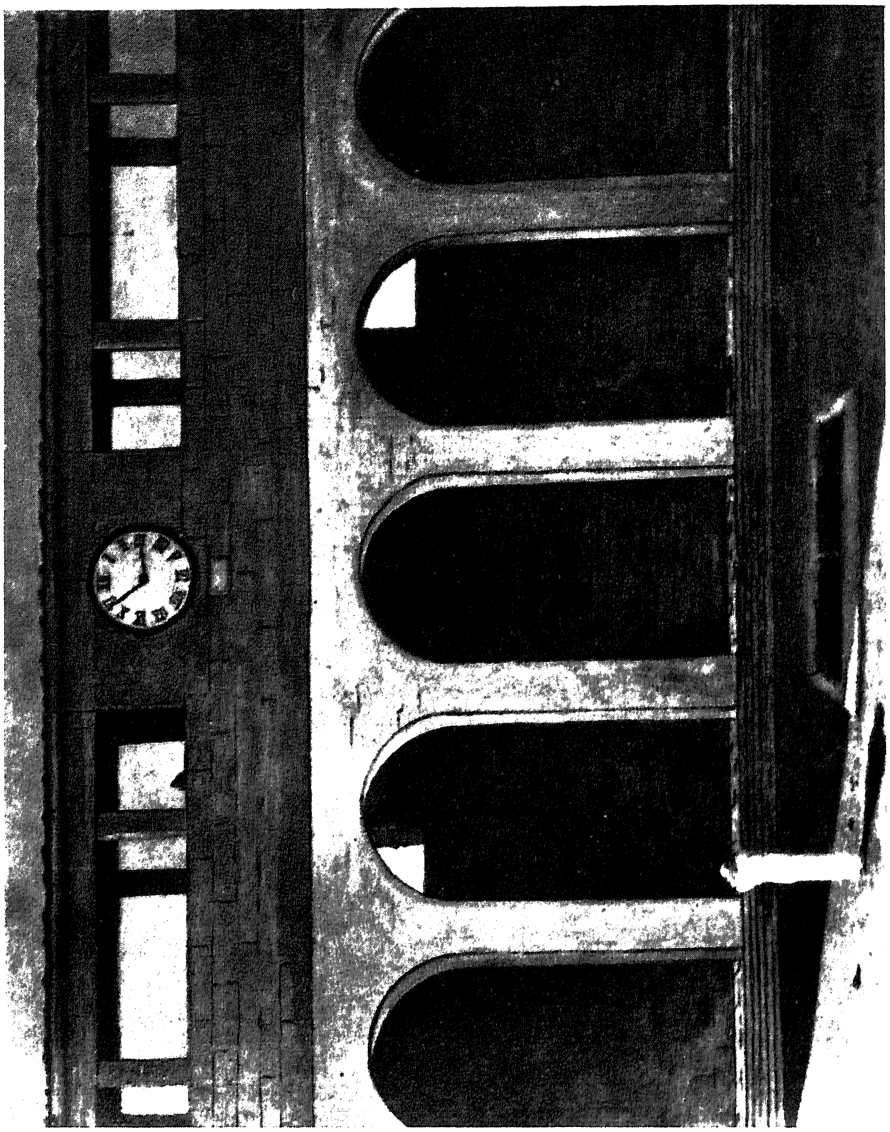
3. Umberto Boccioni: Abschied



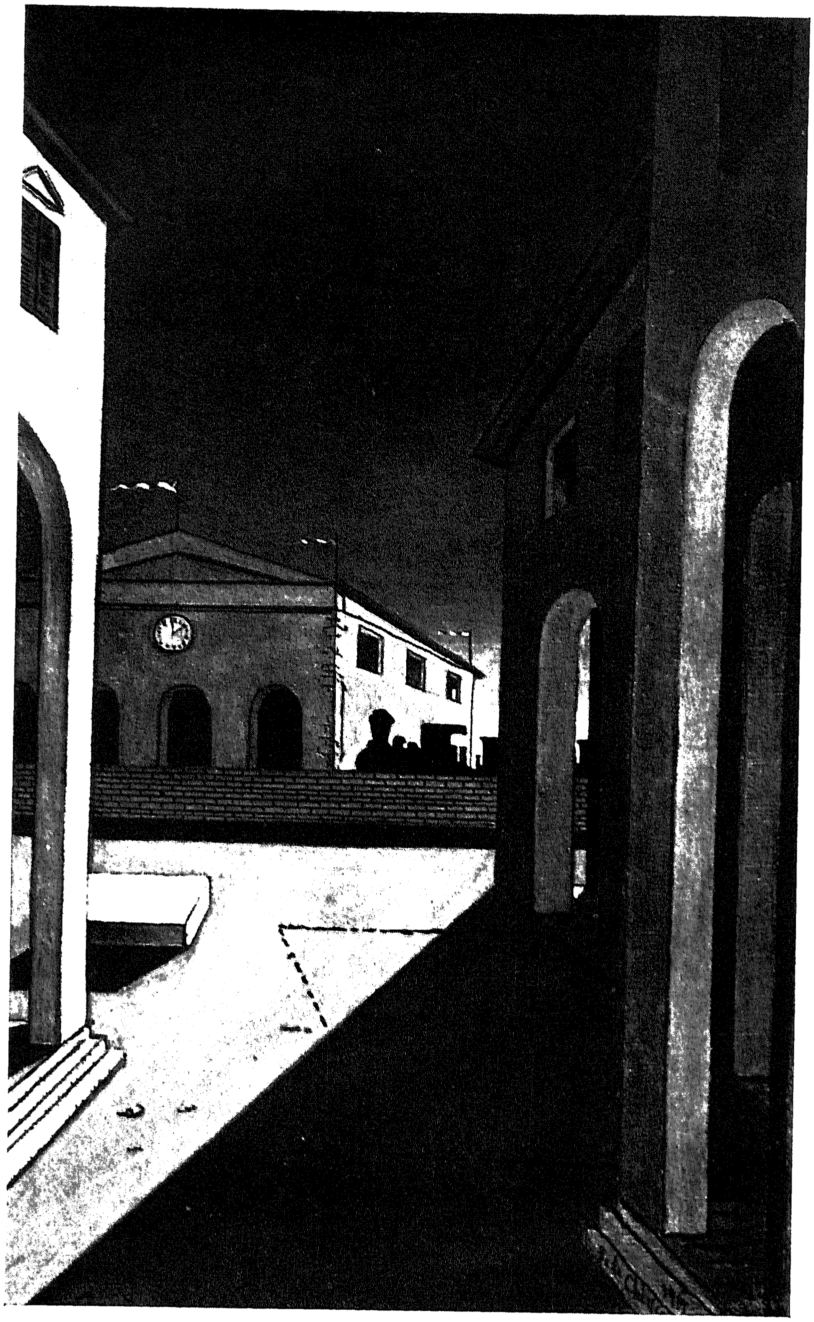
4. Umberto Boccioni: Die Kräfte einer Straße



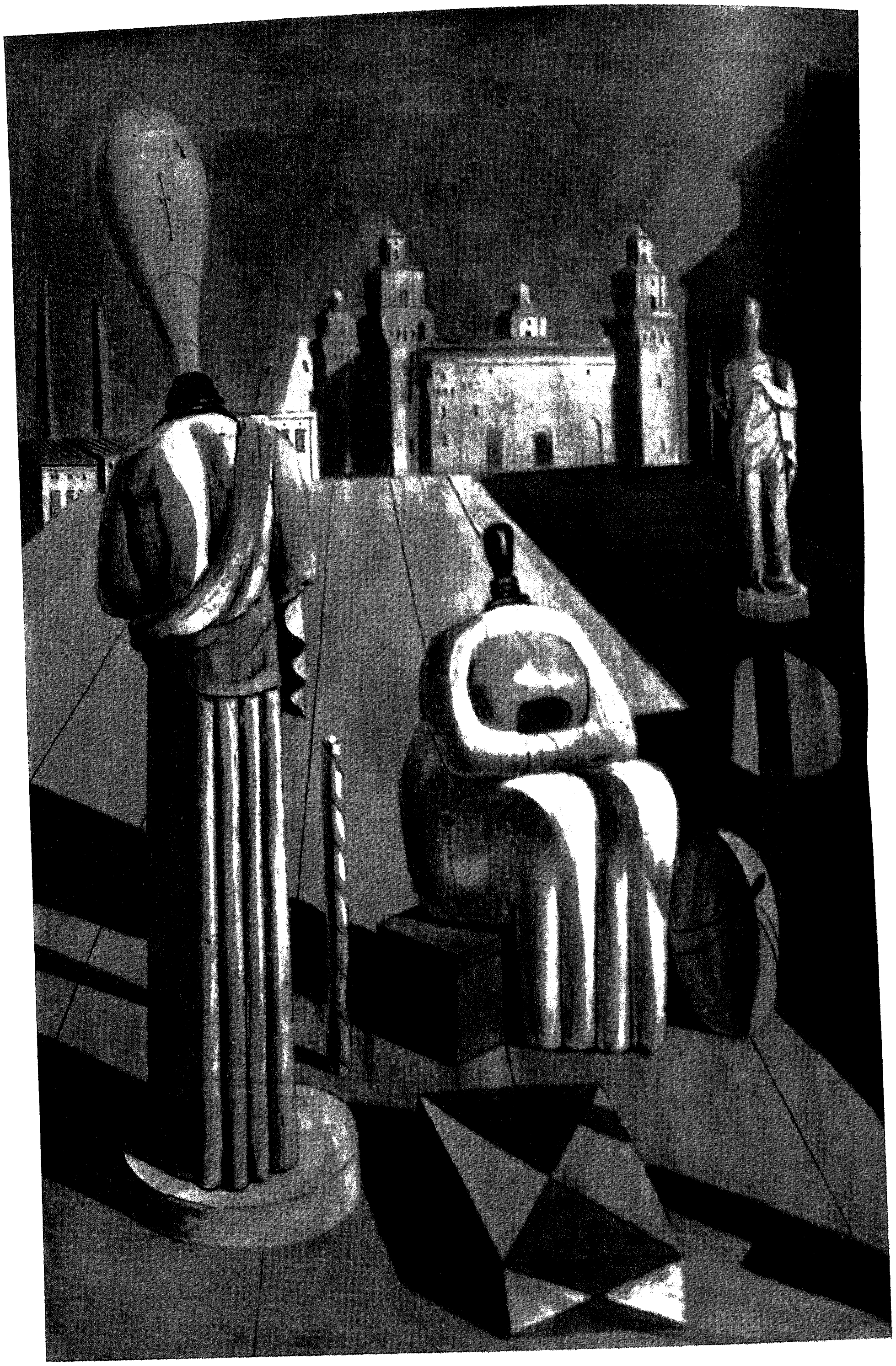
5. Umberto Boccioni: Die Straße dringt ins Haus



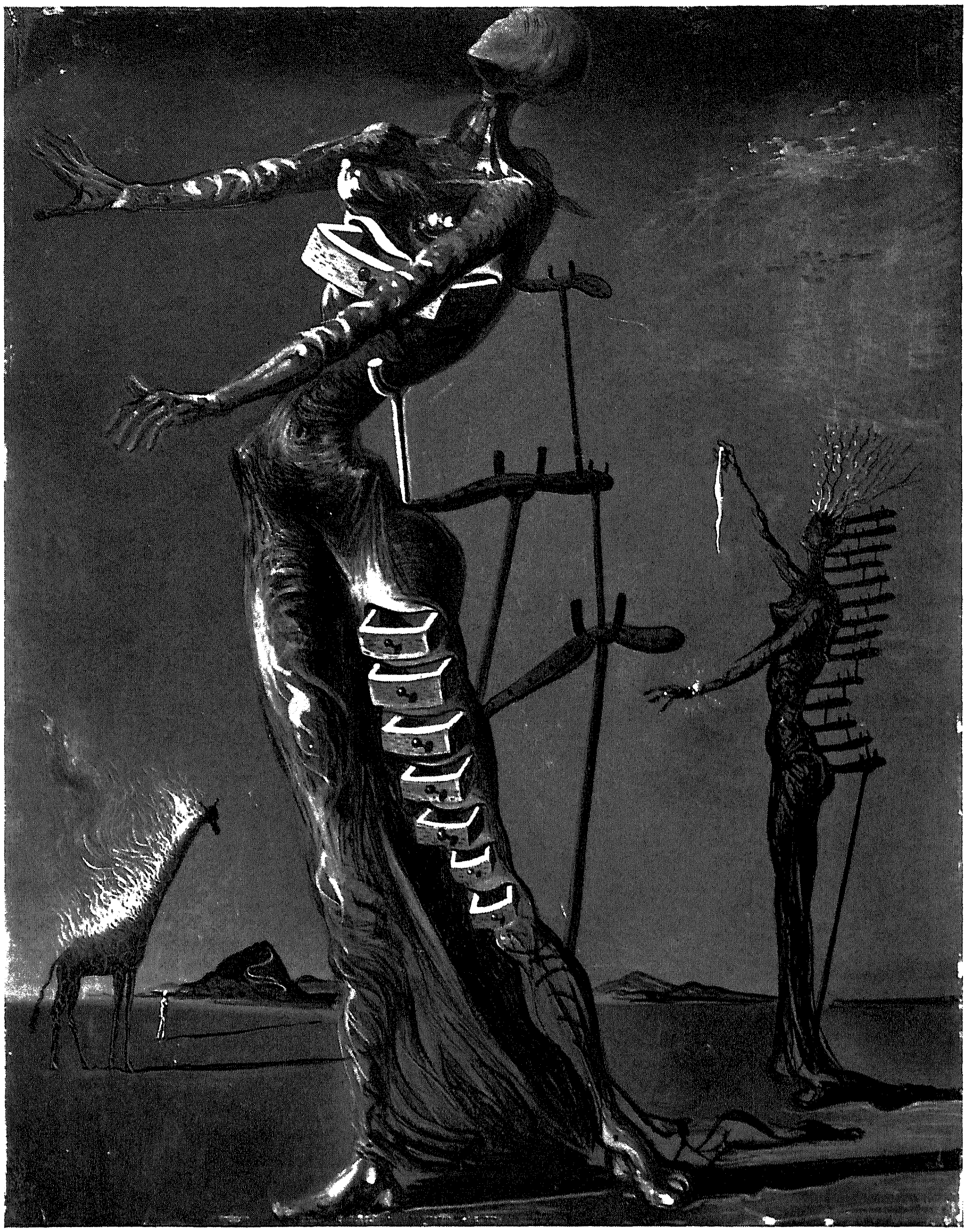
6. Giorgio de Chirico: Das Rätsel der Stunde



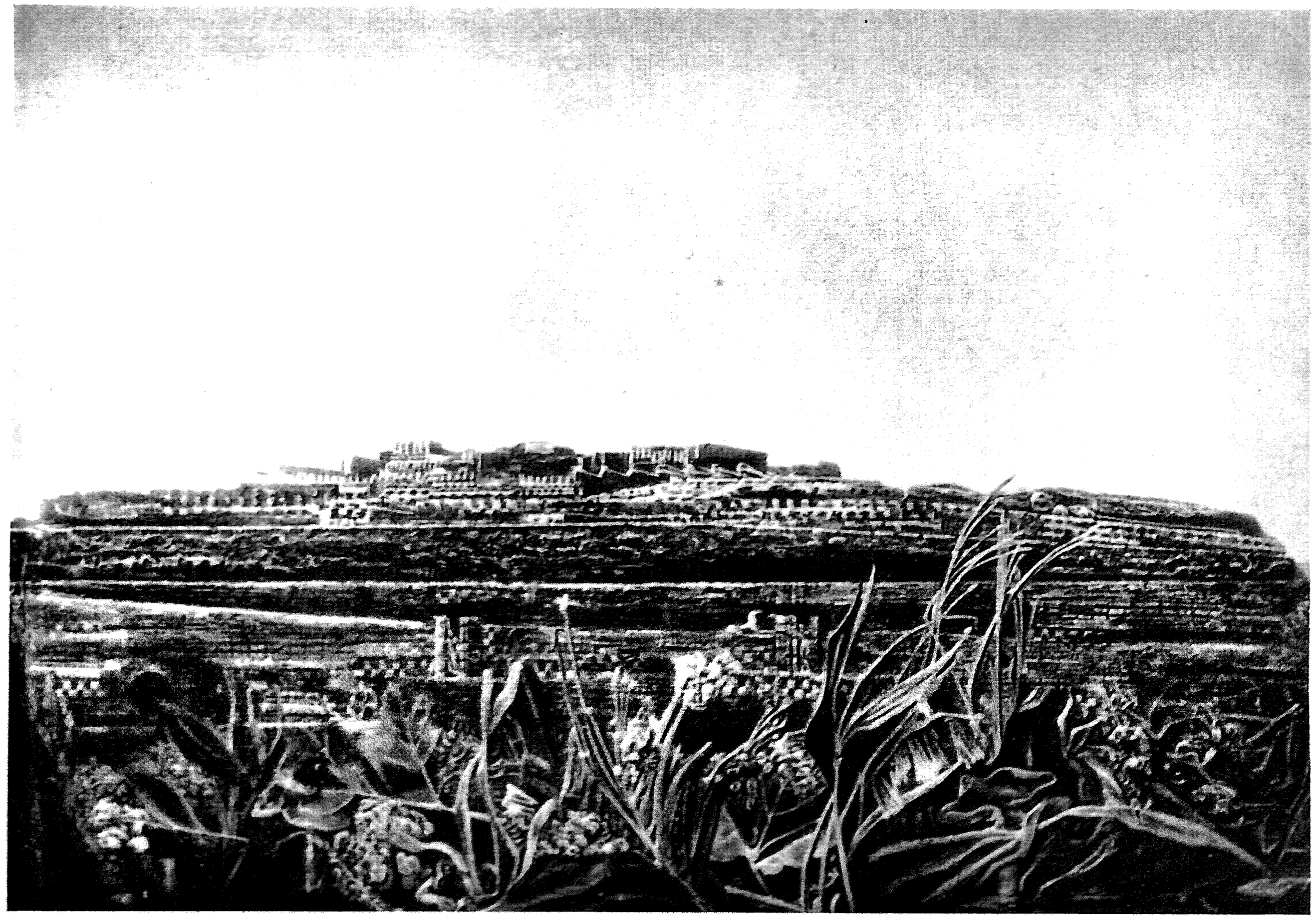
7. Giorgio de Chirico: Turiner Melancholie



8. Giorgio de Chirico: Die beunruhigenden Musen



9. Salvador Dali: Die brennende Giraffe



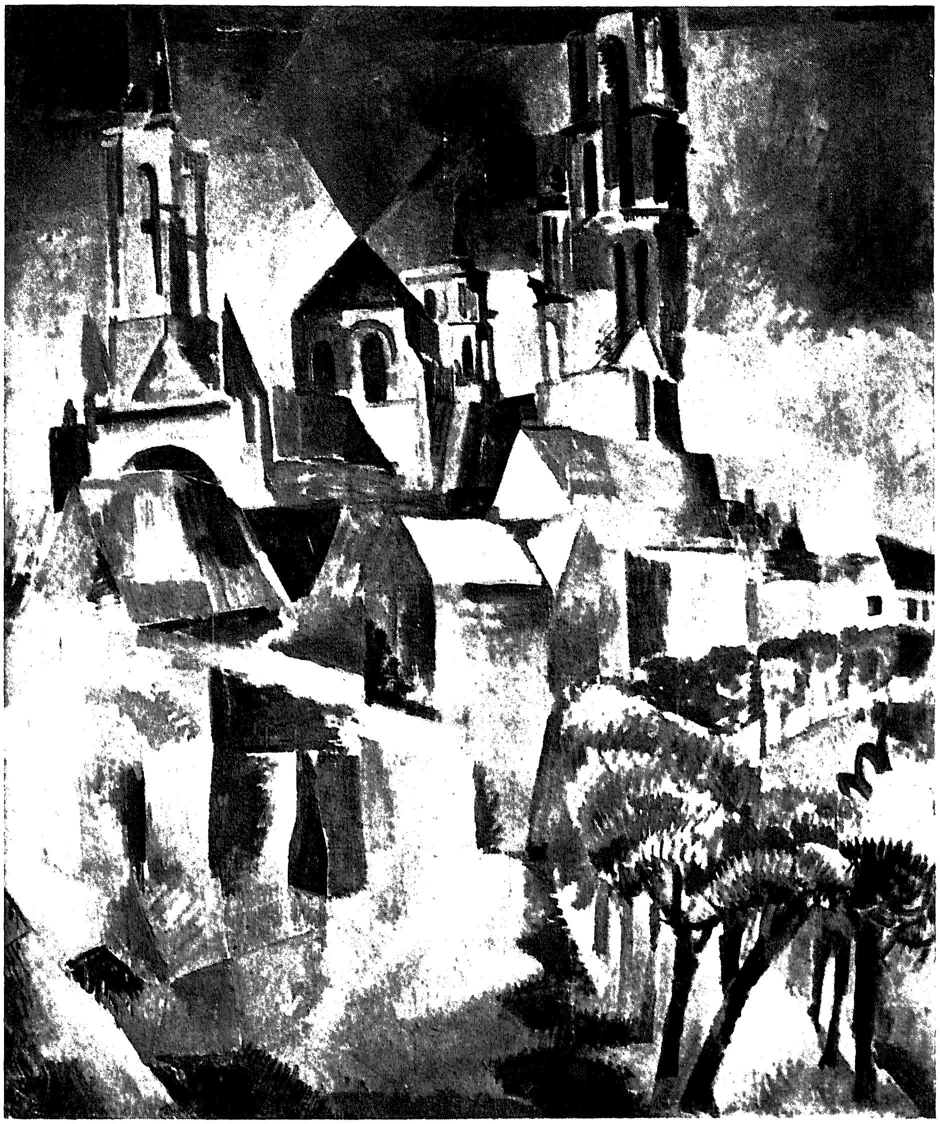
10. Max Ernst: Die erstarrte Stadt



11. Robert Delaunay: Eiffelturm



12. Robert Delaunay: Simultan-Fenster



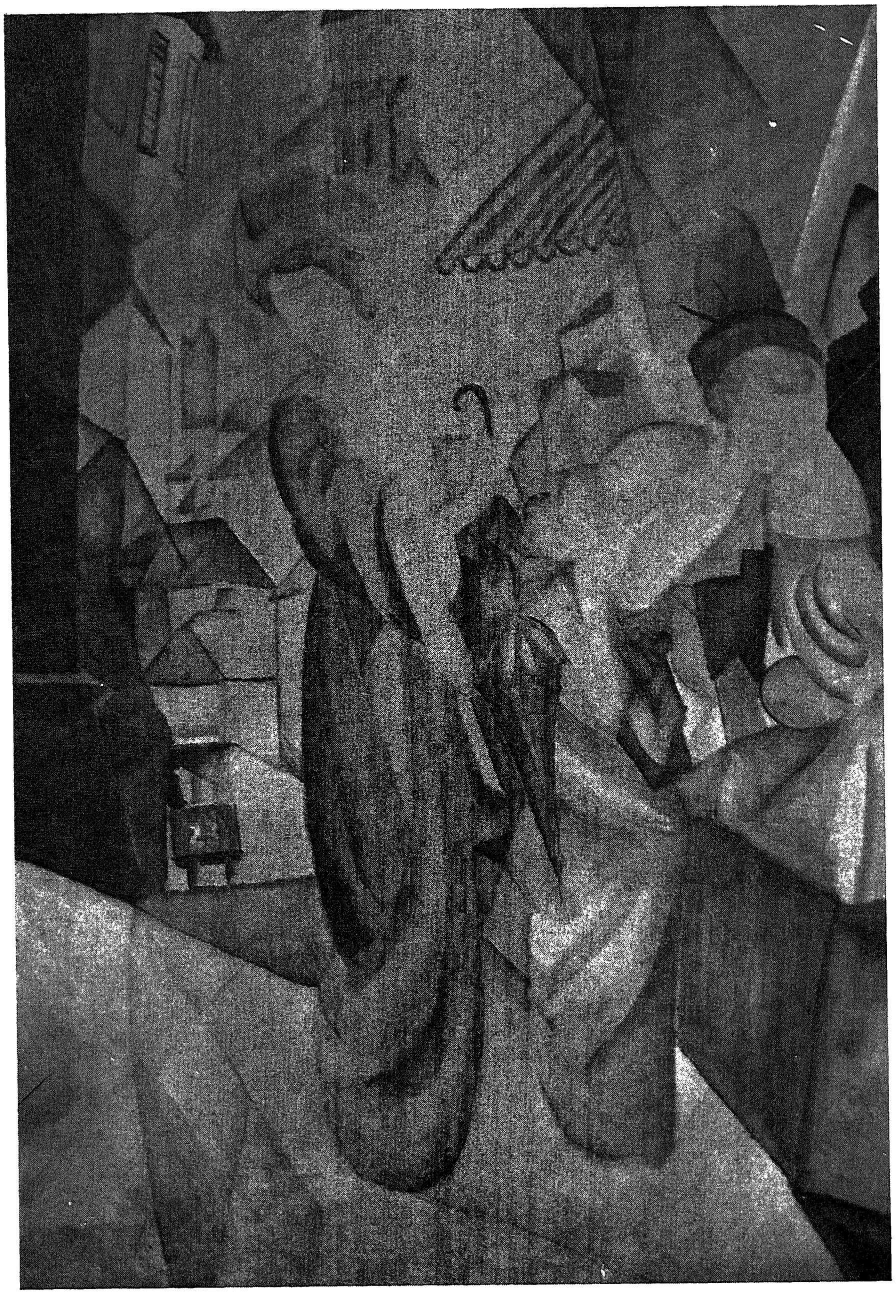
13. Robert Delaunay: Les Tours de Laon



14. Paul Klee: Der Hafen von Hammamet



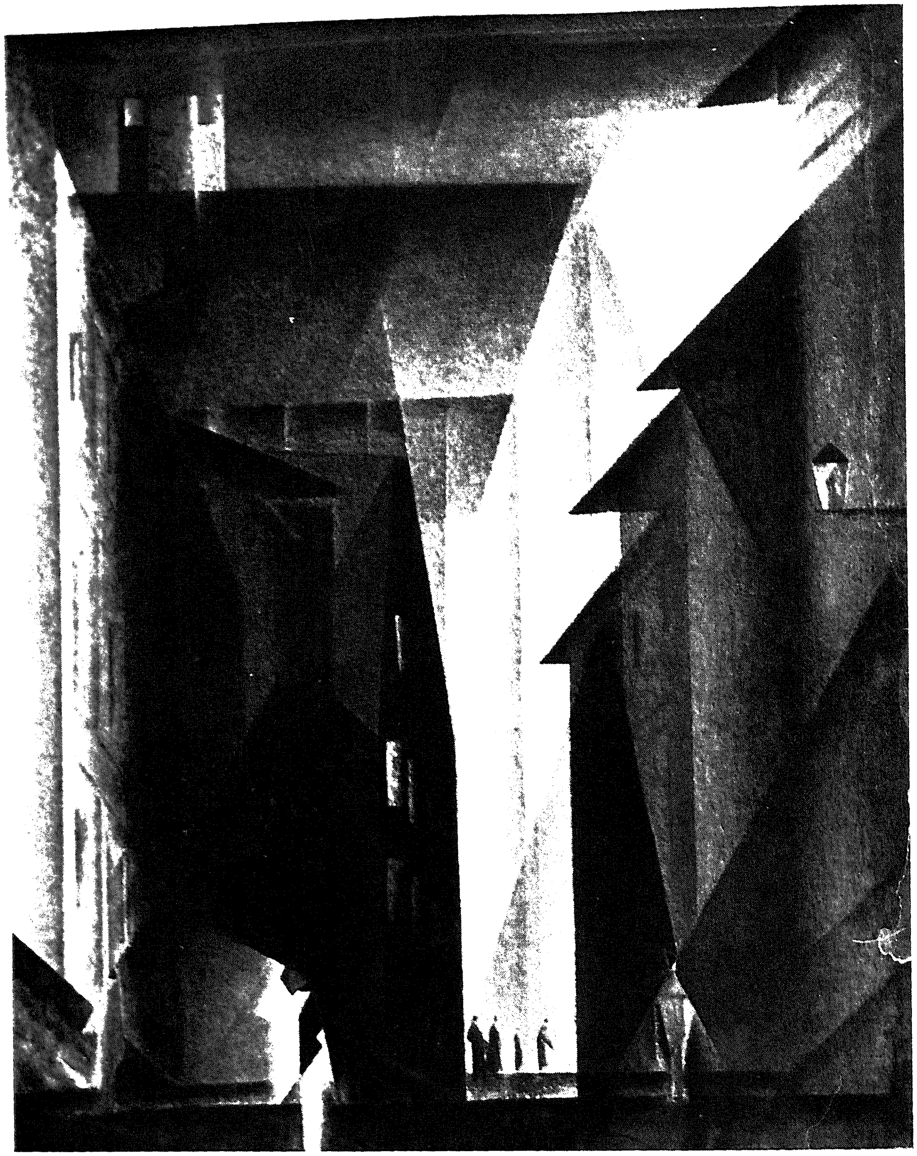
15. August Macke: Kairouan I



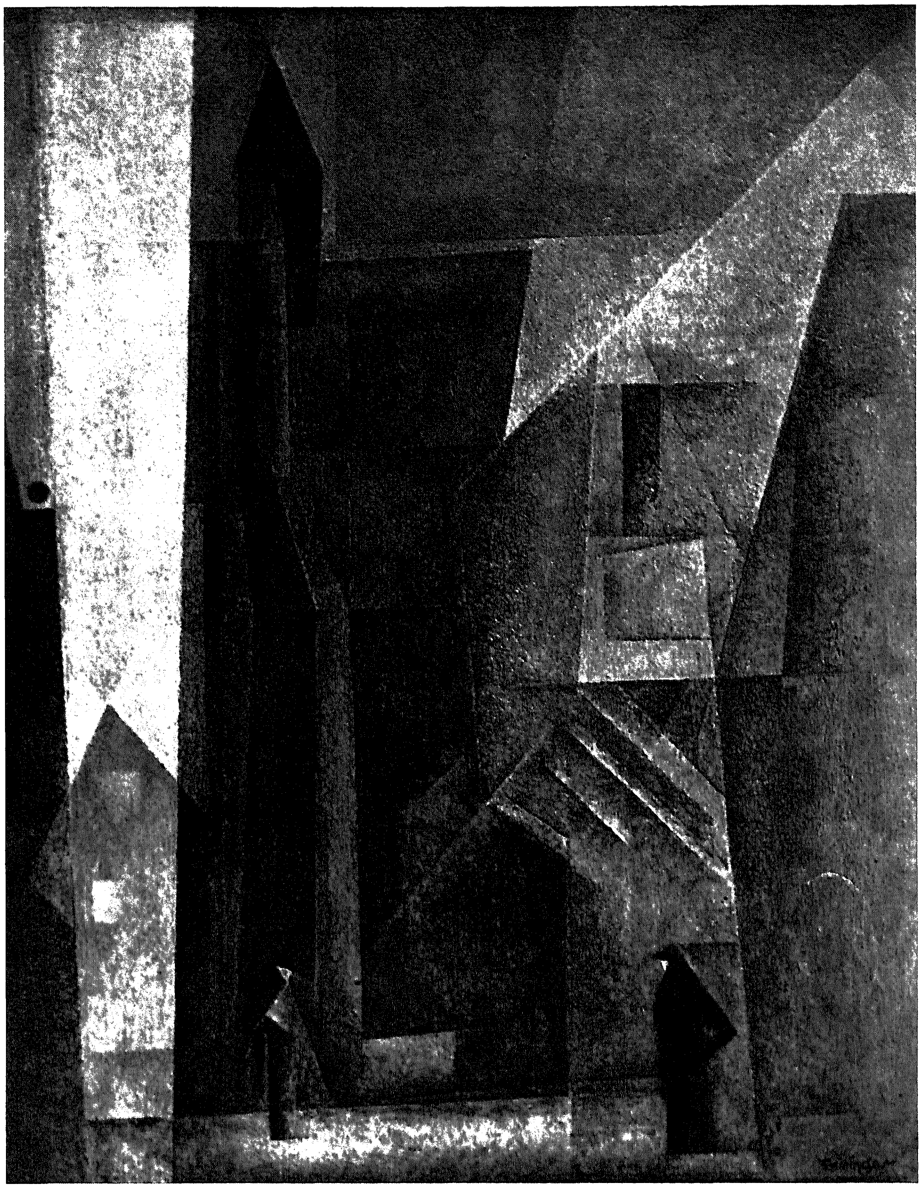
16. August Macke: Helle Schaufenster



17. Franz Marc: Tirol



18. Lyonel Feininger: Tor-Turm I



19. Lyonel Feininger: Barfüßerkirche in Erfurt

Bildnachweis

Abbildungen zum Beitrag

BERNHARD GAJEK

Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst

Seite 35



1a. „Godwi“, Bd. 1 — Titelkupfer



1b. „Godwi“, Bd. 1 — Stichtitel

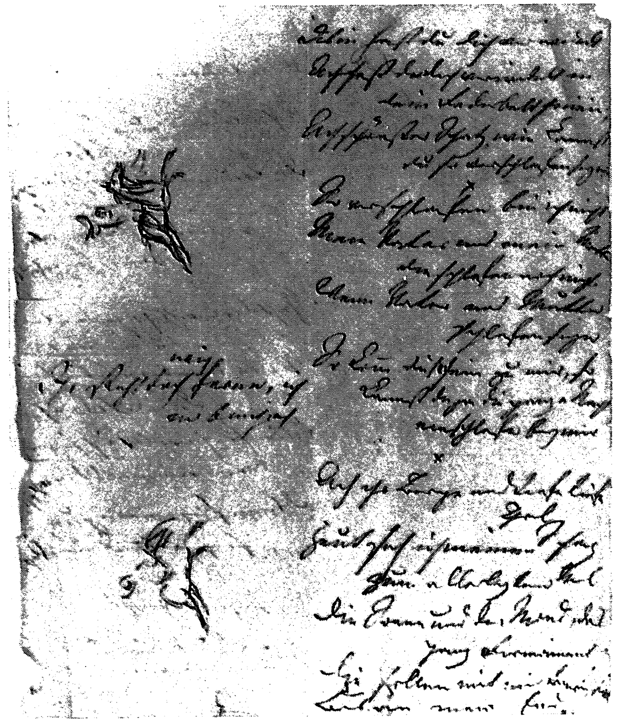


2a. „Godwi“, Bd. 2 — Titelkupfer



Godwi
oder
Das steinerne Bild der Mutter
Ein verwilderter Roman
von
Maria.
Zweyter und letzter Theil.
Meinen grünen Kranz mag ich nicht mehr.
Bremen
bei Friedrich Wilmans 1801.

2b. „Godwi“, Bd. 2 — Stichtitel



3a. Arnims Entwürfe der Vignette



Wunderhorn

Alte deutsche Lieder

L. Achim v. Arnim. Clemens Brentano.

Heidelberg. bey Mohr u. Zimmer.
Frankfurt bey J. C. B. Mohr.
1806.

„Des Knaben Wunderhorn", Bd. 1 — 3b. Stichtitel





4a. Das Oldenburger Horn „Des Knaben Wunderhorn“, Bd. 2 4b. Stichtitel

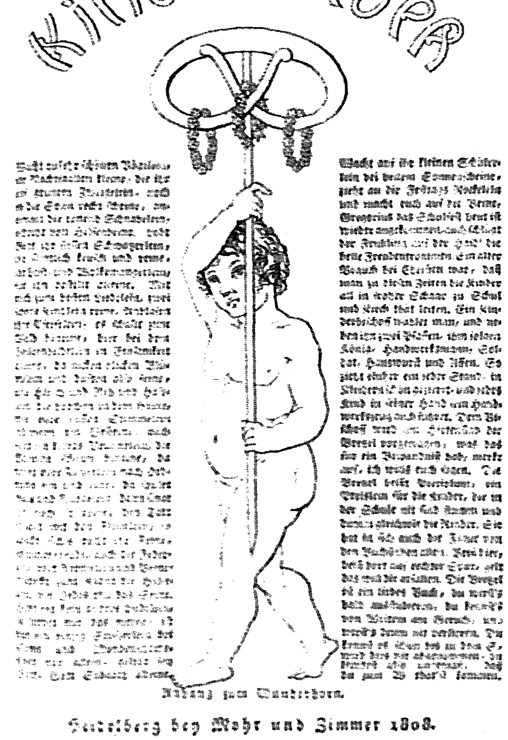


„Des Knaben Wunderhorn", Bd. 3 — 5. Stichtitel

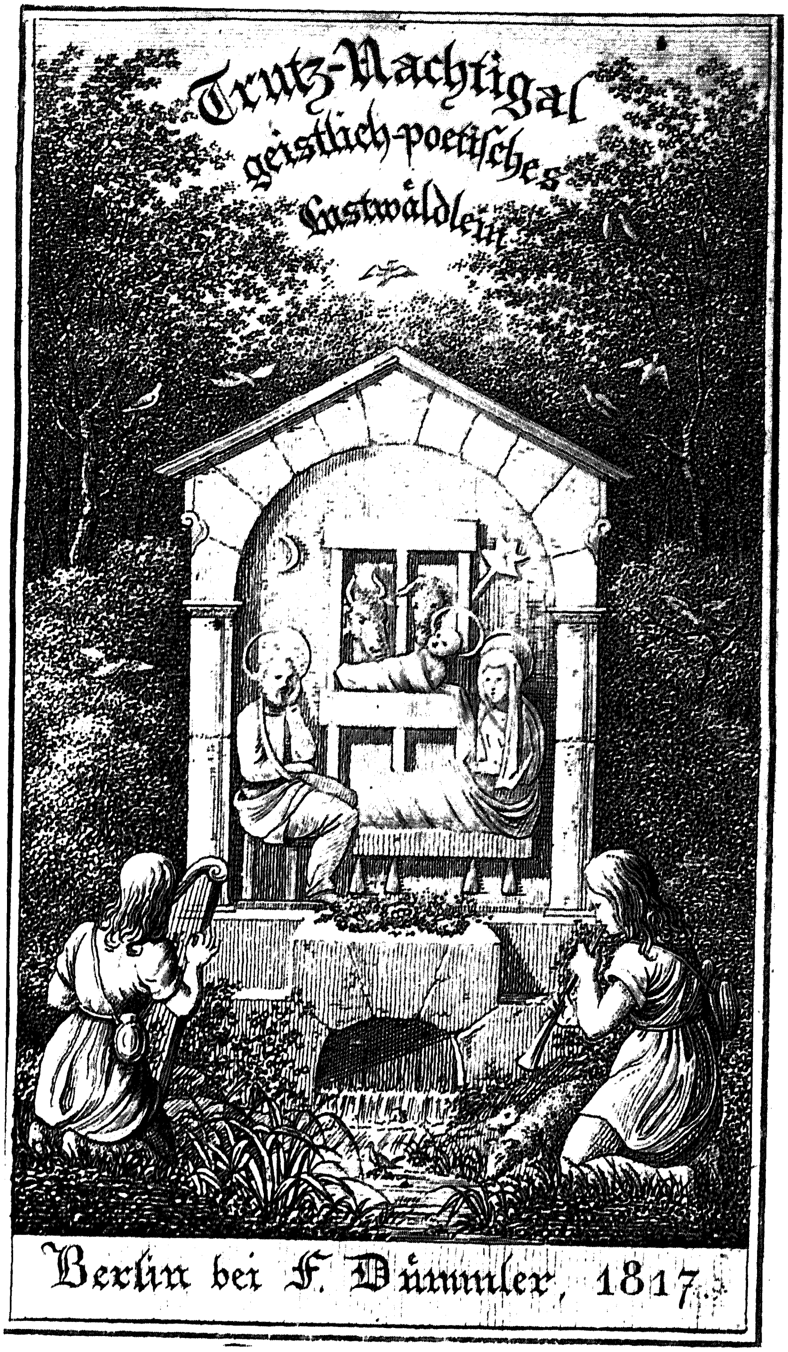


6. Titelkupfer

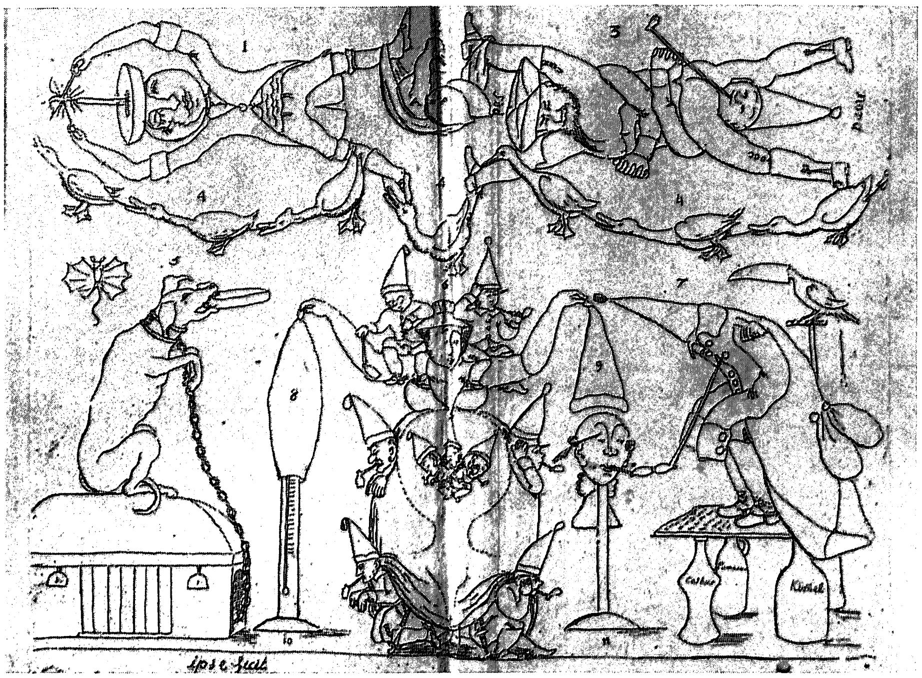
„Kinderlieder“



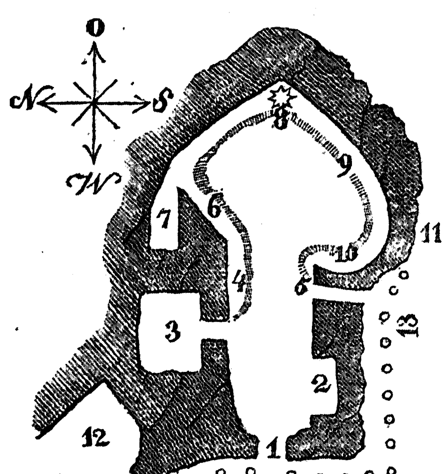
7. Stichtitel



8. „Trutz-Nachtigal" — Stichtitel



9. Kupfertafel zu „Der Philister vor, in und nach der Geschichte“



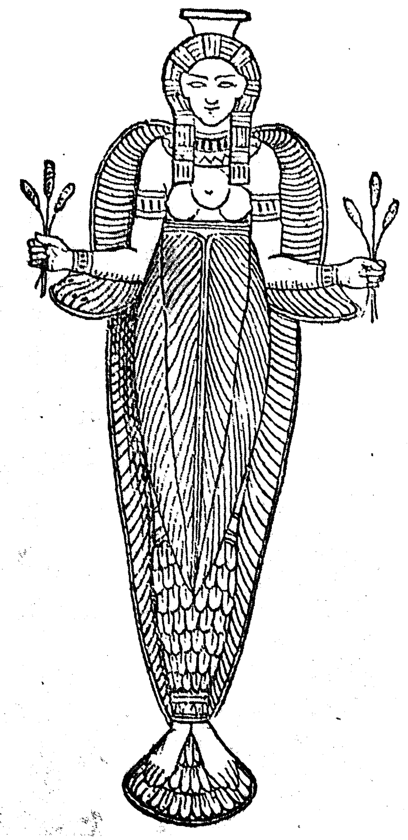
1. Eingang der Höhle. — 2. Abgeschlagener Schlafraum des heiligen Josephs. — 3. Eine Seitenhöhle. — 4. Feuerstelle. — 5. Seiteneingang. — 6. Standort des Esels. — 7. Futterwinkel. — 8. Geburtsort unsers Erlösers. — 9. Wo die heiligen drei Könige anbeteten. — 10. Standort der Krippe. — 11. Eingang in eine tieferliegende Höhle. — 12. Eine andere Höhle. — 13. Außen umher laufendes, auf Pfählen gestütztes Binsendach. —

10. „Leben der heil. Jungfrau Maria“ — Grundriß des Geburtsortes Jesu

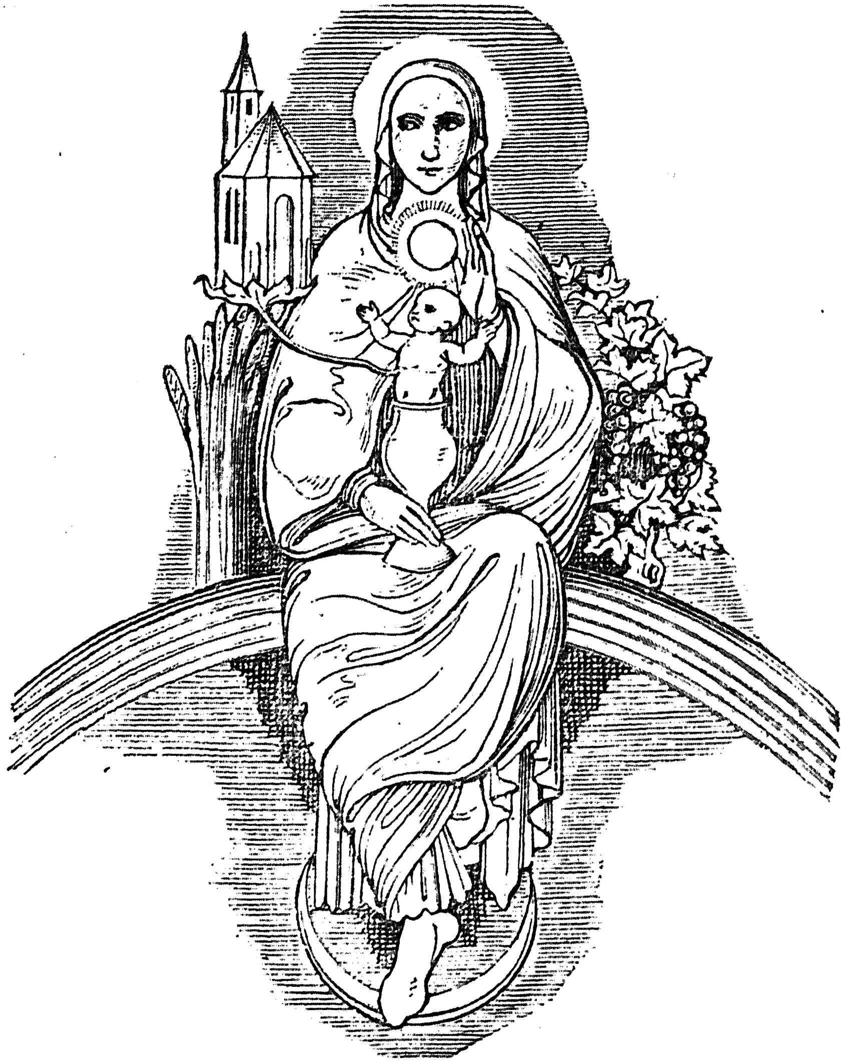


11. Baumwolle spinnendes Paar

„Leben der heil. Jungfrau Maria"



12. Isisartige Göttin



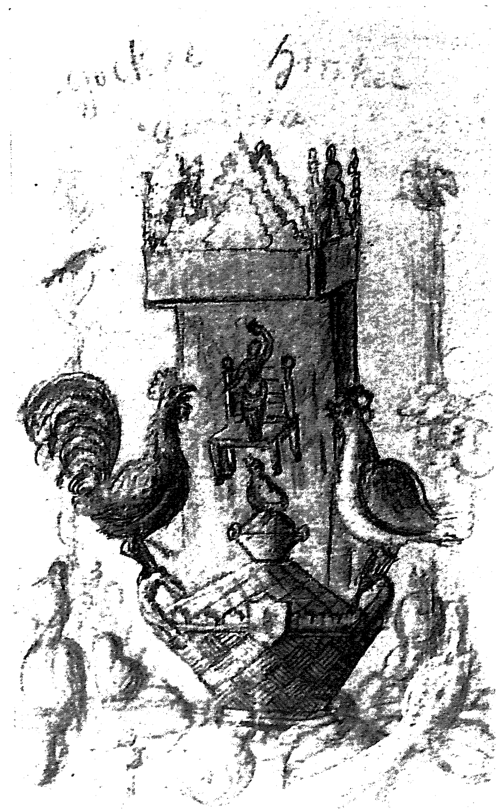
„Leben der heil. Jungfrau Maria“

13. Die Jungfrau auf dem Regenbogen über dem Monde



Wurzel Jesse.

14. Titelholzschnitt

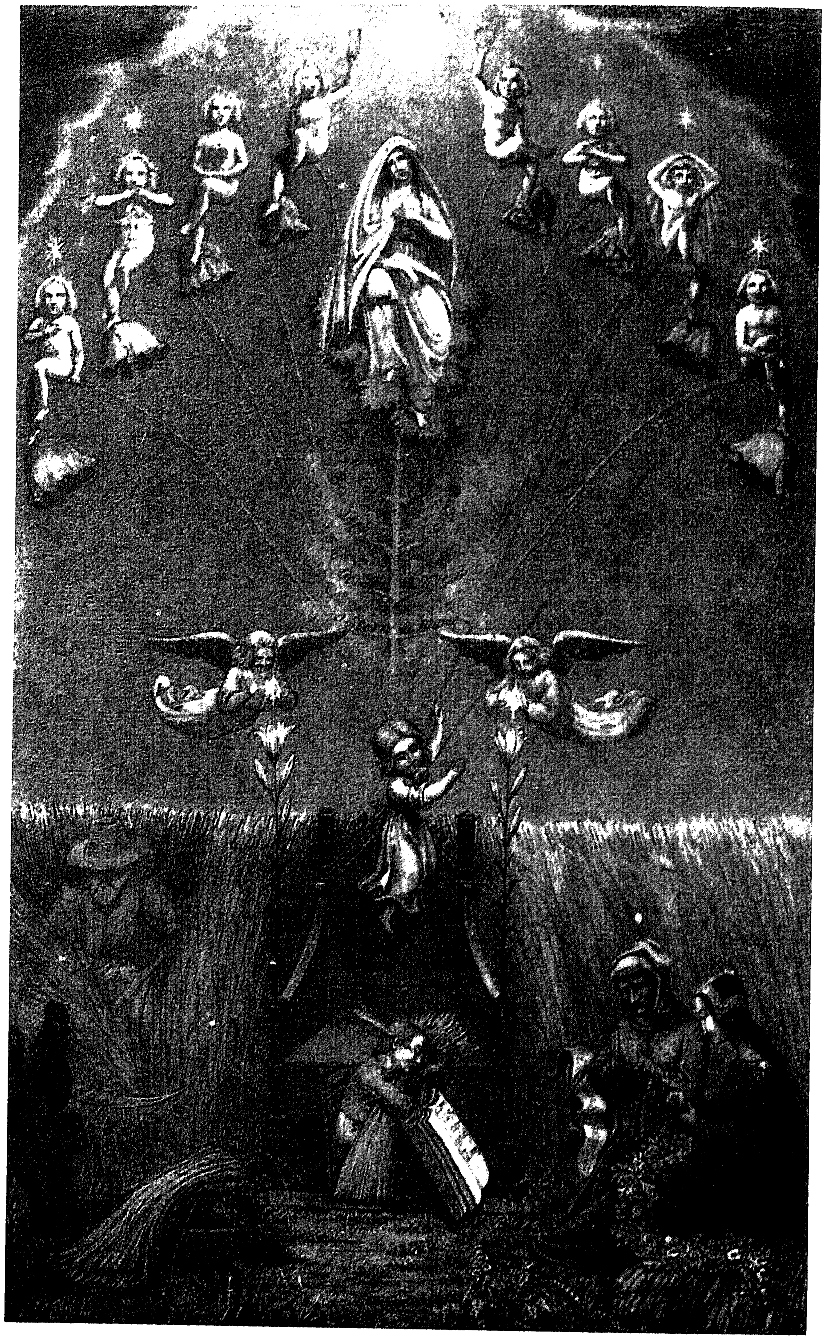




15a. Entwurf des Haupttitels „Gockel Hinkel Gakeleja“ 15b. Lithographierter Haupttitel



16. „Gockel Hinkel Gakeleja“ — Der Traum des Pictus



17. „Gockel Hinkel Gakeleja“ — St. Eduards Thronstuhl

Bildnachweis

Für die Vorlagen der Abbildungen sei gedankt: Dem Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M. (1a—2b, 9—15a); der Universitätsbibliothek Heidelberg (3a); der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. (3b—7, 15a—17) und der Staatsbibliothek München (8).

Die Fotos wurden von der Bildstelle der Universität Frankfurt angefertigt.

„Godwi“ Bd. 1 (1800/01)
1a: Titelkupfer
1b: Stichtitel

„Godwi“ Bd. 2 (1801/02)
2a: Titelkupfer
2b: Stichtitel

„Des Knaben Wunderhorn“ Bd. 1 (1805/06)
3a: Arnims Entwürfe der Vignette
3b: Stichtitel

„Des Knaben Wunderhorn“ Bd. 2 (1807/08)
4a: Das Oldenburger Horn aus Hamelmanns „Oldenburgisch Chronicon“ (1599)
4b: Stichtitel
5: Stichtitel zu „Des Knaben Wunderhorn“, Bd. 3 (1808)

„Kinderlieder“ (1808)
6: Titelkupfer
7: Stichtitel
8: Stichtitel der „Trutz-Nachtigal“ (1817)
9: Kupfertafel zu „Der Philister vor, in und nach der Geschichte“ (1811)
10: „Leben der heil. Jungfrau Maria“ (1838/52). Grundriß des Geburtsortes Jesu bei Bethlehem

„Leben der heil. Jungfrau Maria“ (1838/52)
11: Baumwolle spinnendes Paar
12: Isisartige Göttin als Vorbild der Maria
13: „Leben der heil. Jungfrau Maria“ (1838/52)
„Die Jungfrau auf dem Regenbogen über dem Monde“
14: „Leben der heil. Jungfrau Maria“ (1838/52) Titelholzschnitt

„Gockel Hinkel Gakeleja“ (1837/38)
15a: Entwurf des Haupttitels
15b: Lithographierter Haupttitel
16: „Gockel Hinkel Gakeleja“ (1837/38)
Der Traum des Pictus, Salzgrafen von Orbis
17: „Gockel Hinkel Gakeleja“ (1837/38)
St. Eduards Thronstuhl

Abbildungen zum Beitrag

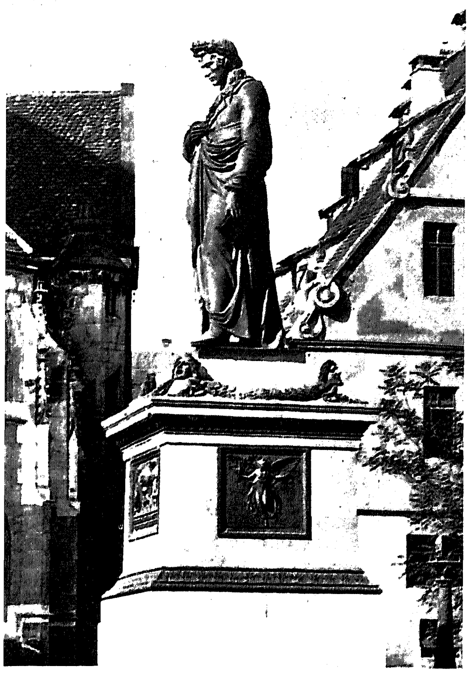
PAUL RAABE

Dichterverherrlichung im neunzehnten Jahrhundert

Seite 79



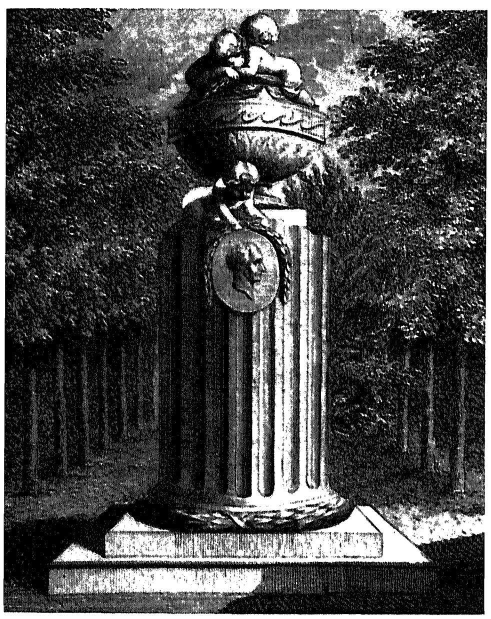
1. Justus Möser. Denkmal von Friedrich Drake



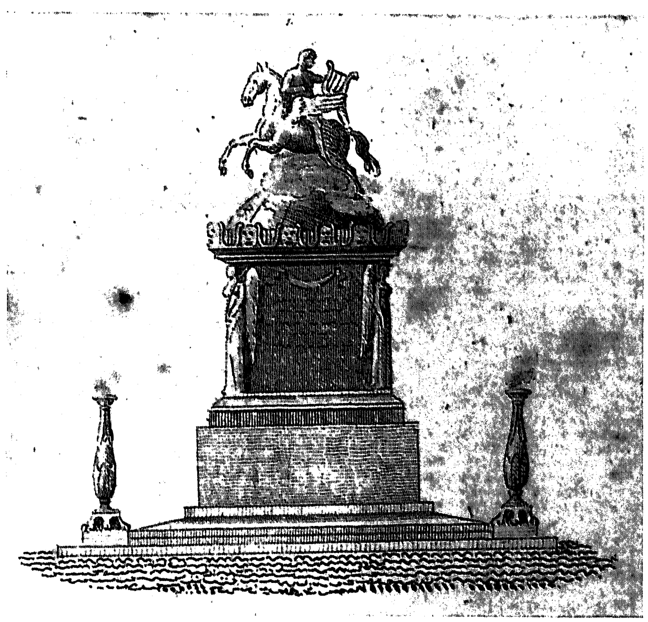
2. Schillerdenkmal in Stuttgart



3. Das Goethe- und Schillerdenkmal in Weimar



4. Gellertdenkmal in Leipzig



5. Entwurf eines Schillerdenkmals von F. Weinbrenner



6. Transparentbild von Goethes Geburt



7. Schiller. Kunstblatt von Th. von Oer



8. Wilhelm Hauff, Lichtenstein



9. E. Paulus, Uhland

Bildnachweis

1. Justus Möser. Denkmal von Friedrich Drake. Lithographie von Ed. Eichens. In: Möser, Sämmtliche Werke. Th. 1. Berlin 1842.

2. Schillerdenkmal in Stuttgart. Entworfen von Bertel Thorwaldsen. 1839. Photographie.

3. Das Goethe- und Schillerdenkmal in Weimar. Entworfen von Ernst Rietschel. 1857. Photographie.

4. Das Gellertdenkmal in Leipzig. 1772. Zeitgenössischer Stich.

5. Entwurf eines Schillerdenkmals von Ferdinand Weinbrenner. Kupfer auf dem Titelblatt der Schrift von Wilhelmine Müller, Schillers Andenken. Karlsruhe.

6. Transparentbild von Goethes Geburt, gezeichnet von Moritz von Schwind. Repr. in: Das Goethe-Denkmal zu Frankfurt am Main. Mit drei artistischen Beilagen. Frankfurt a. M. Druck u. Verl. Joh. David Sauerländer, 1844.

7. Schiller. Kunstblatt von Theobald von Oer. 1895. Im Besitz des Schiller-Nationalmuseums Marbach/Neckar.

8. Wilhelm Hauff, Lichtenstein. Prachtausgabe mit vielen Illustrationen von Julius Niesle und Julius Schnorr. Stuttgart, Riegersche Verlagsbuchhandlung 1855.

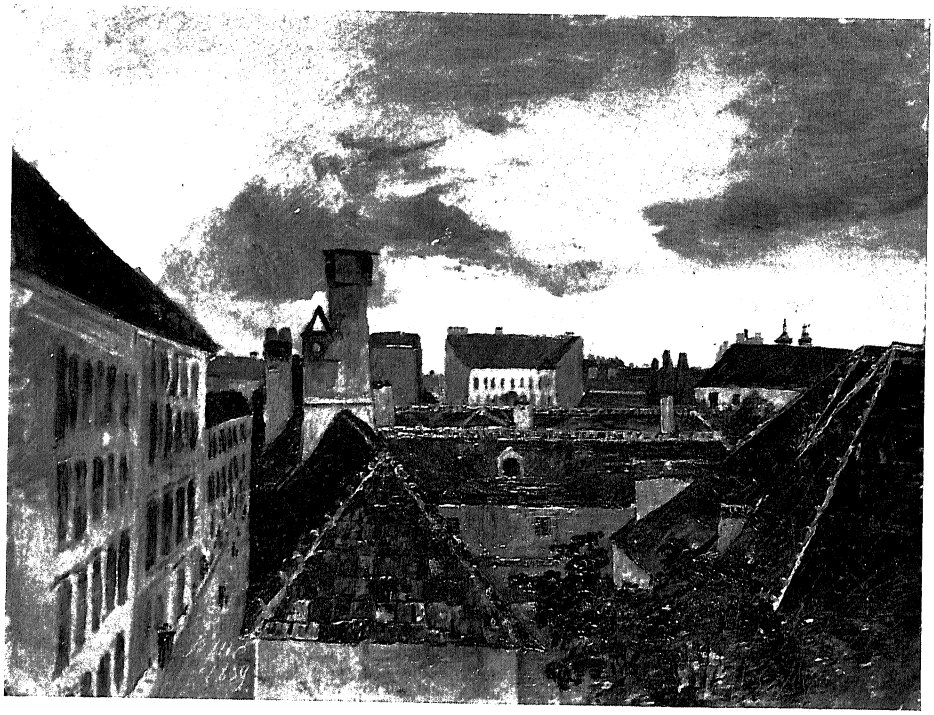
9. Eduard Paulus, Ludwig Uhland und seine Heimat. Jubiläumsausgabe. Stuttgart 1887. Titelblatt.

Abbildungen zum Beitrag

WALTER WEISS

Zu Adalbert Stifters Doppelbegabung

Seite 103

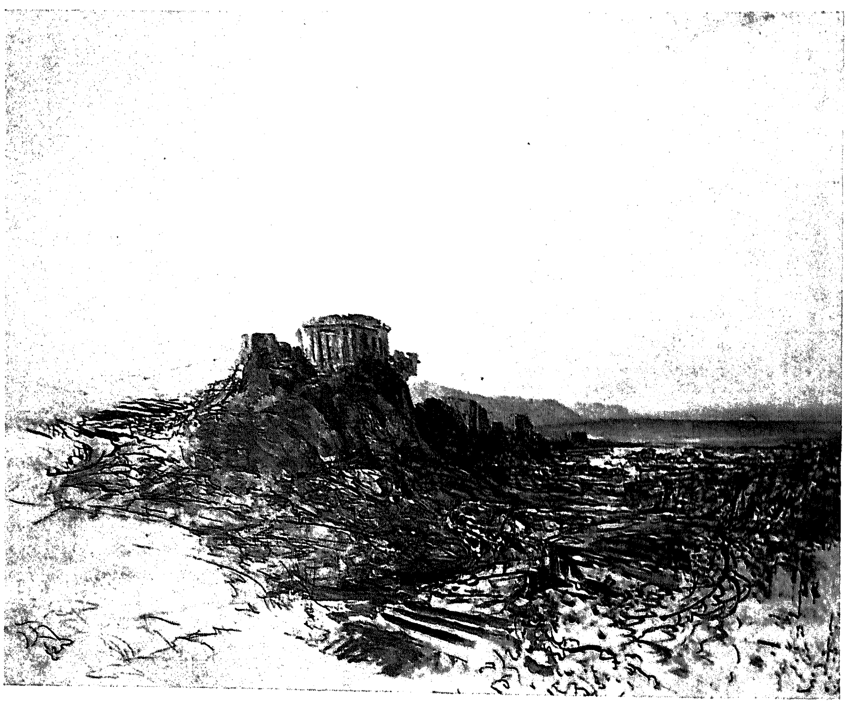


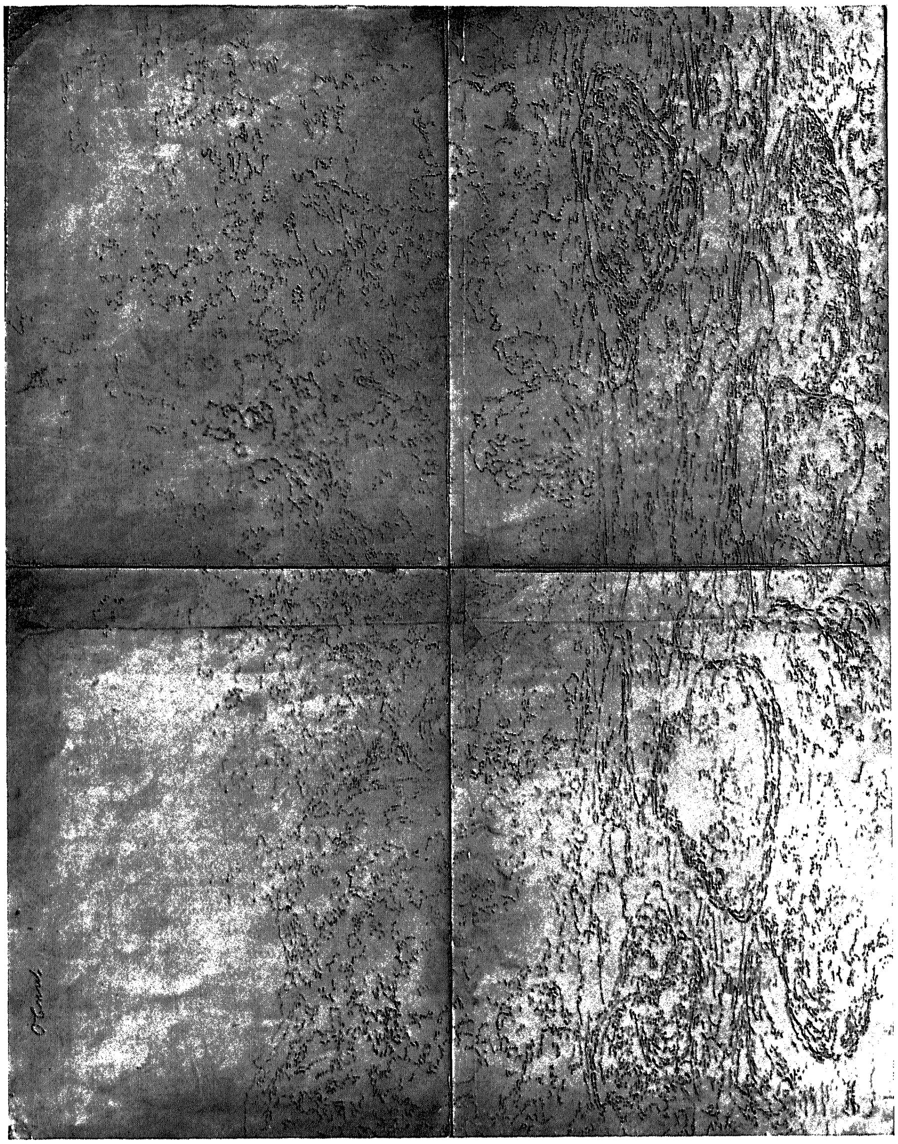
1. Blick in die Beatrixgasse in Wien



2. Wolkenstudie


3. Felsstudie


4. Griechische Tempelruinen



5. „Die Bewegung“, Vorzeichnung zur II. Fassung



6. „Die Bewegung“, II. Fassung



7. Partie aus den westungarischen Donauauen mit aufsteigendem Gewitter



8. Mondlandschaft mit bewölktem Himmel

Bildnachweis

1. *Blick in die Beatrixgasse in Wien.* Öl auf Karton, 23,5 × 30 cm. Bezeichnet links unten: Stifter 1839. — Adalbert-Stifter-Museum Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 40, zu S. 103.

2. *Wolkenstudie.* Öl auf Papier, 17,3 × 31,8 cm. Um 1840. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 50, zu S. 103.

3. *Felsstudie.* Öl auf Papier, 25,5 × 34 cm. Um 1840. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 47, zu S. 103.

4. *Griechische Tempelruinen* („Die Heiterkeit", Studie der 2. Fassung[?]). Öl auf Leinwand, 46,5 × 58 cm. Unvollendet. Um 1860(?). Rentoiliert 1941. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 78, zu S. 104.

5. *„Die Bewegung"*, Vorzeichnung zu der II. Fassung. Tuschzeichnung auf gelblichem Pauspapier (später auf Leinwand aufgezogen), 68,7 × 90,4 cm. 1858. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 76, zu S. 104, 110, 113.

6. *„Die Bewegung"*, II. Fassung (Fragment). Öl auf Leinwand (später auf Karton aufgezogen), 24 × 32,4 cm. Um 1858—1862. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 77, zu S. 104, 110, 113.

7. *Partie aus den westungarischen Donauauen mit aufsteigendem Gewitter.* Öl auf Leinwand, 28 × 32 cm. Um 1841. Rentoiliert 1938. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 55, zu S. 108.

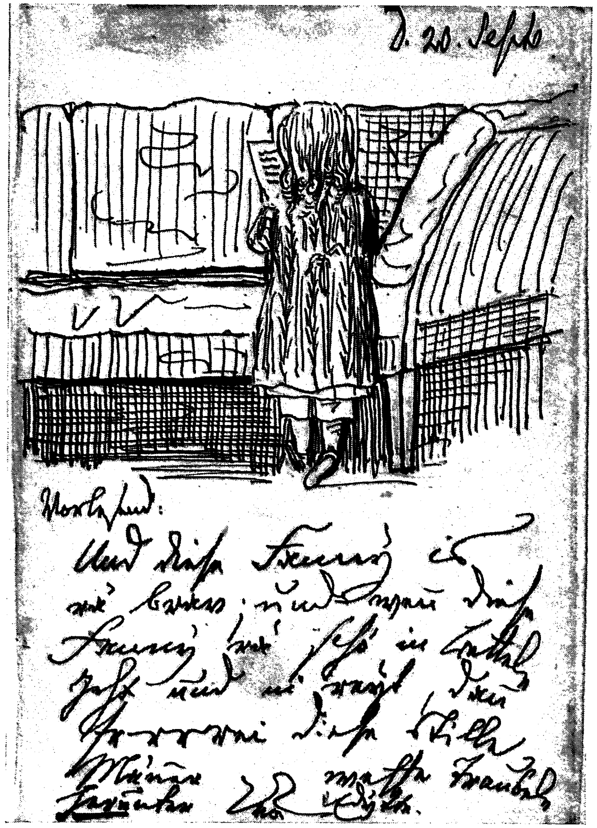
8. *Mondlandschaft mit bewölktem Himmel.* Öl auf Karton, 19,3 × 25 cm. Unvollendet. Um 1850. — Adalbert-Stifter-Museum, Wien I, Mölkerbastei 8. Novotny Nr. 71, zu S. 113.

Abbildungen zum Beitrag

RENATE VON HEYDEBRAND

Eduard Mörikes Gedichte zu Bildern und Zeichnungen

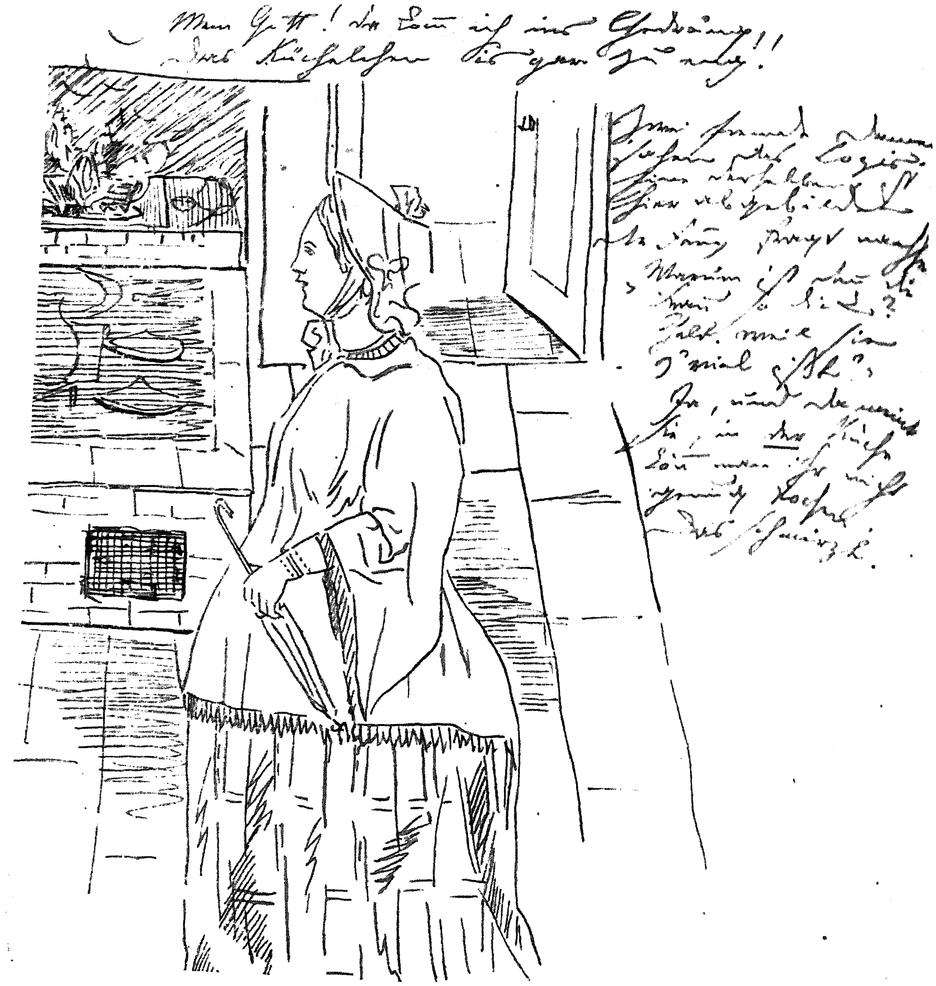
Seite 121



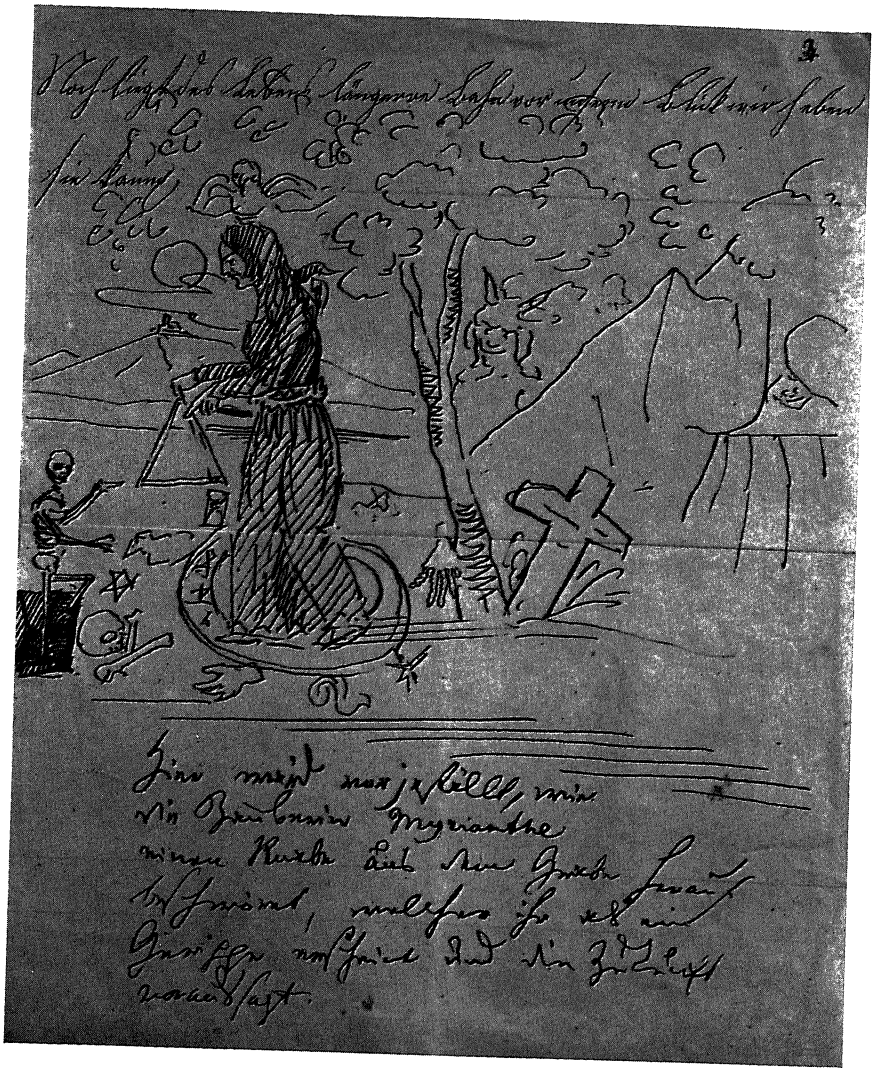
1. Fanny, Mörikes ältestes Töchterlein



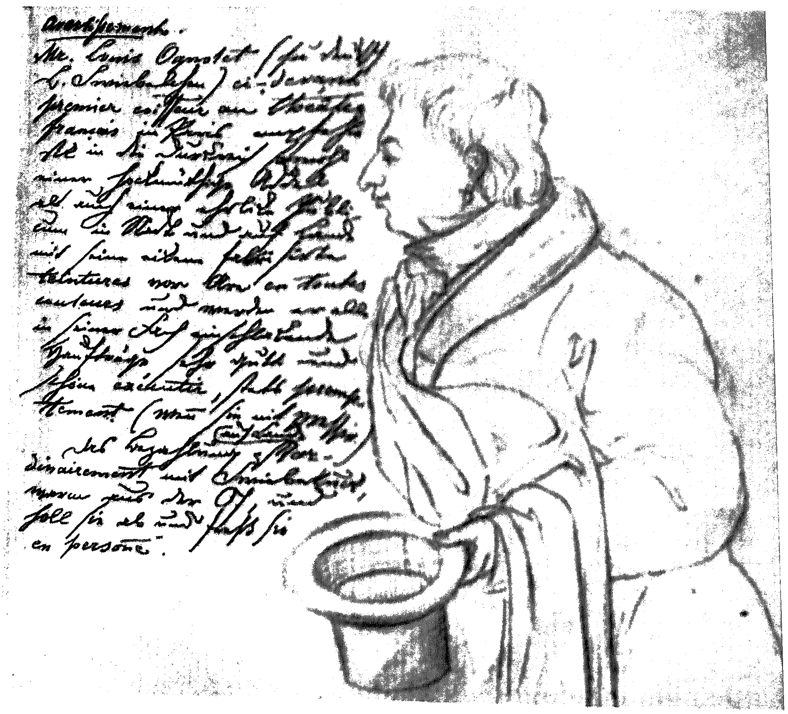
2. Cleversulzbacher Pfarrvikar



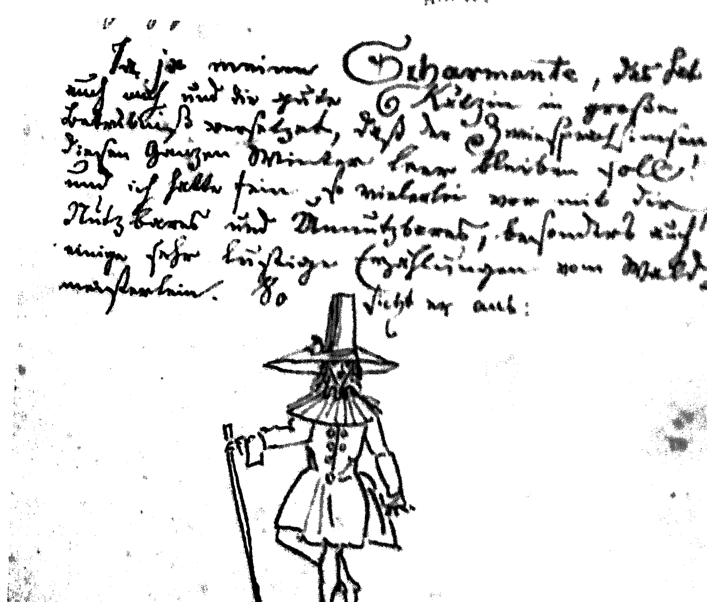
3. Küchenbesichtigung



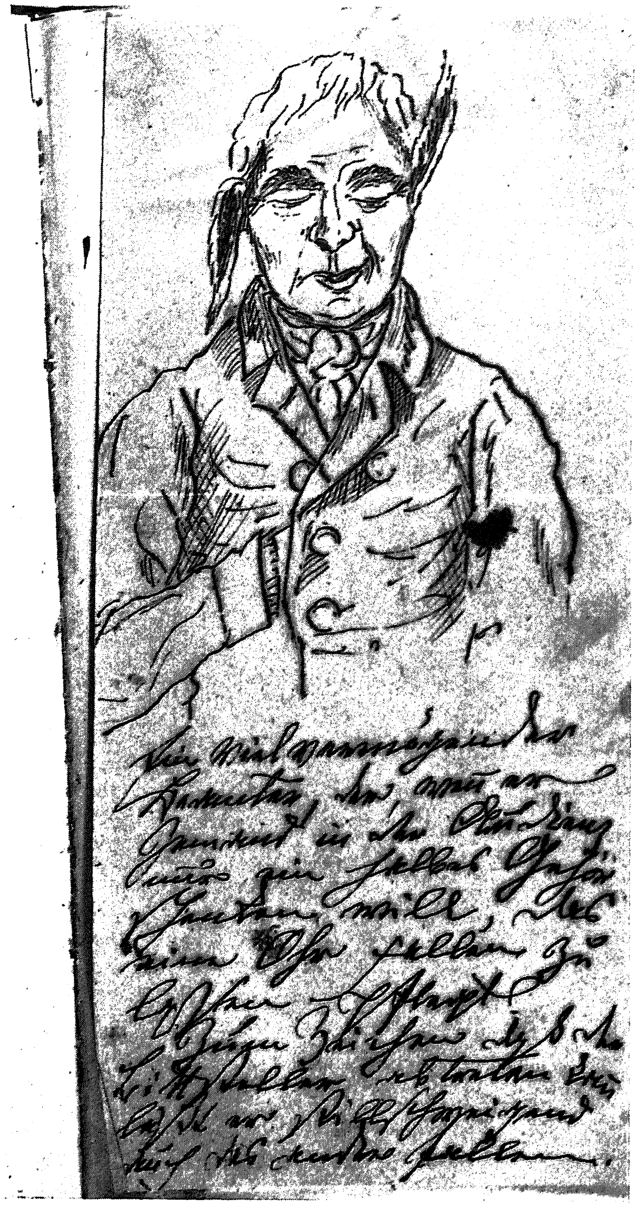
4. Die Zauberin Myrianthe



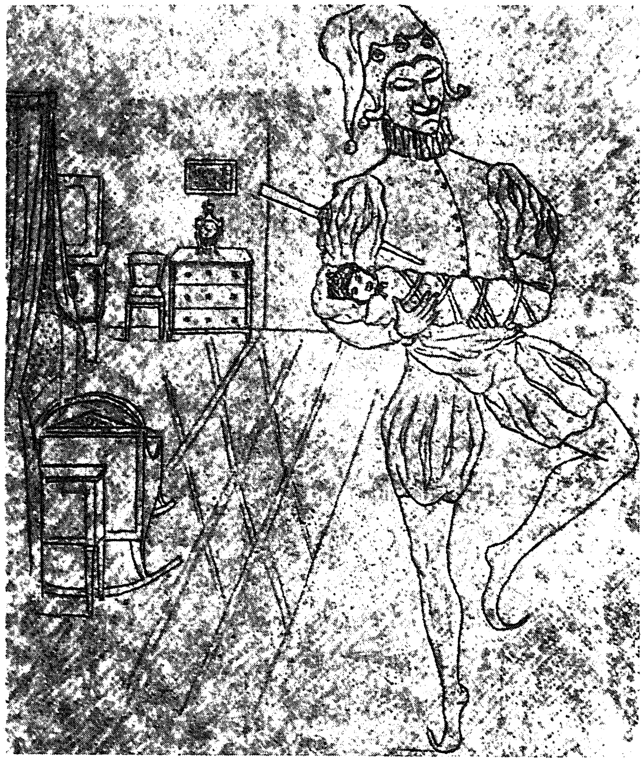
5. Monsieur Ognolet



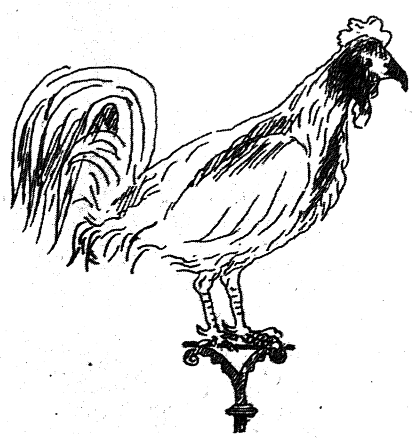
6. Das Waldmeisterlein



7. Ein vielvermögender Beamter



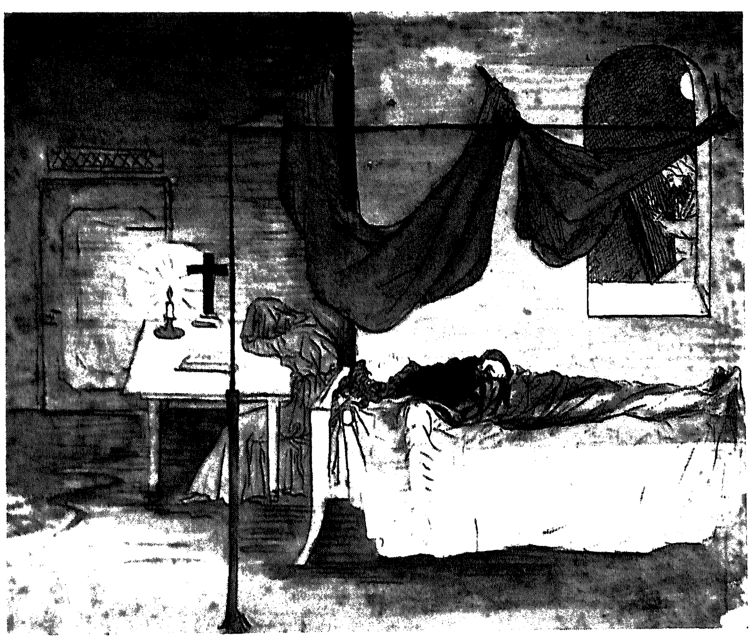
8. Harlekin mit Wickelkind



9. Der alte Turmhahn



10. Der Kanonier



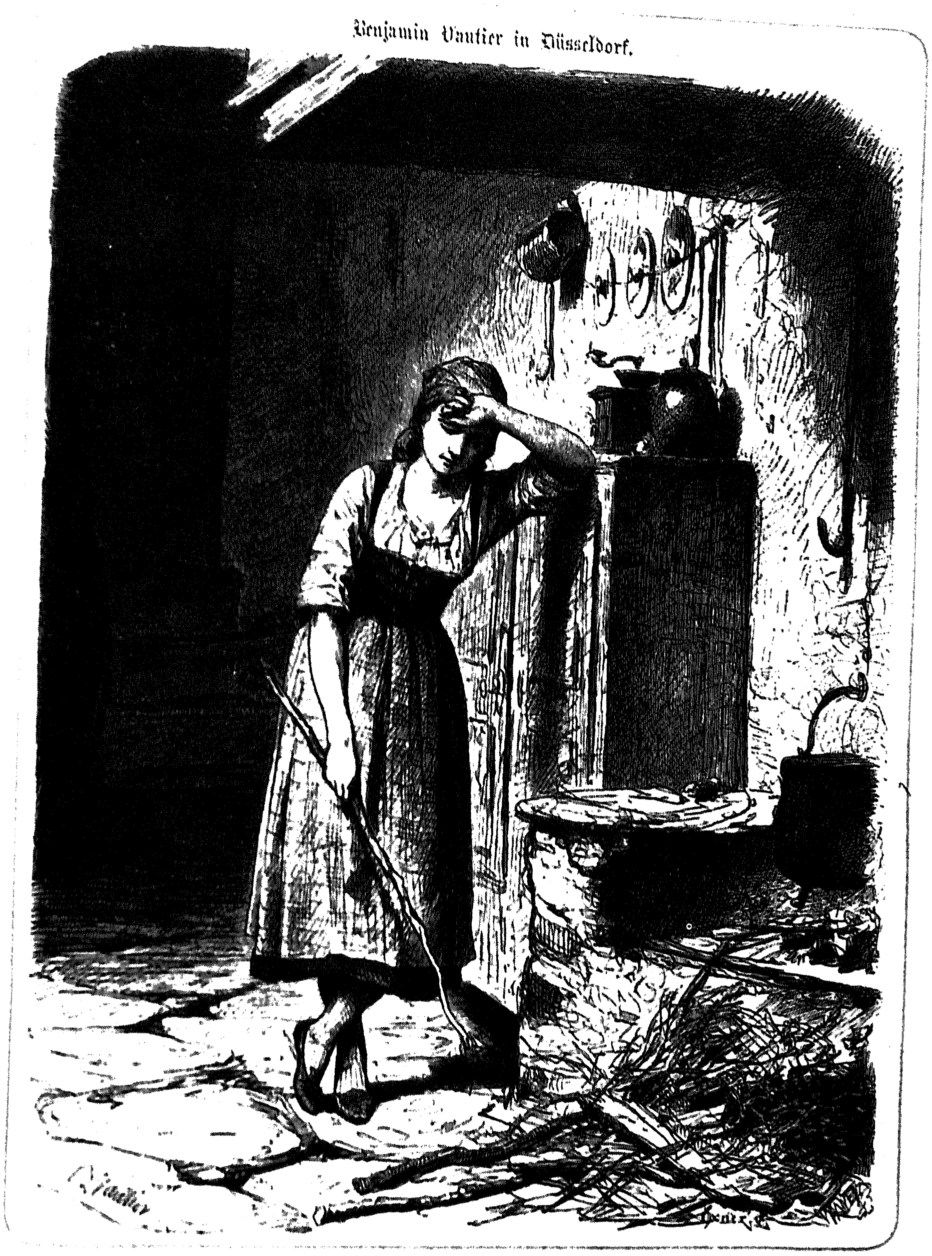
11. Mignons Tod (zum „Wilhelm Meister“)



12. Luise Rau als Gretchen



13. „Kikeriki!“ Willkommgruß für Clara

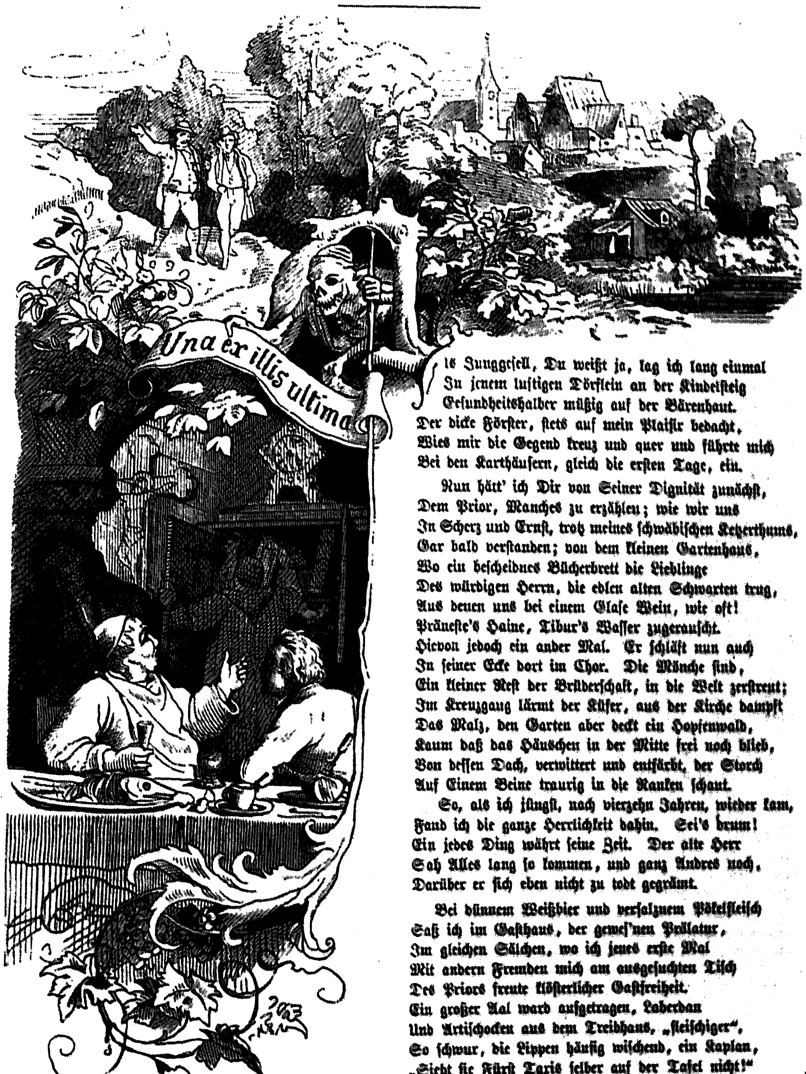


14. Das verlassene Mägdlein (Holzschnitt nach *B. Vautier)*

Besuch in der Karthause.

Epistel an Paul Heyse von **Eduard Mörike.**

Illustrirt von **Eugen Neureuther.**



Als Junggesell, Du weißt ja, lag ich lang einmal
In jenem lustigen Dörflein an der Kindelsteig
Gesundheitshalber müßig auf der Bärenhaut.
Der dicke Förster, stets auf mein Plaisir bedacht,
Wies mir die Gegend kreuz und quer und führte mich
Bei den Karthäusern, gleich die ersten Tage, ein.

Nun hätt' ich Dir von Seiner Dignität zunächst,
Dem Prior, Manches zu erzählen; wie wir uns
In Scherz und Ernst, trotz meines schwäbischen Ketzerthums,
Gar bald verstanden; von dem kleinen Gartenhaus,
Wo ein bescheidnes Bücherbrett die Lieblinge
Des würdigen Herrn, die edlen alten Schwarten trug,
Aus denen uns bei einem Glase Wein, wie oft!
Präneste's Haine, Tibur's Wasser zugerauscht.
Hievon jedoch ein ander Mal. Er schläft nun auch
In seiner Ecke dort im Chor. Die Mönche sind,
Ein kleiner Rest der Brüderschaft, in die Welt zerstreut;
Im Kreuzgang lärmt der Küfer, aus der Kirche dampft
Das Malz, den Garten aber deckt ein Hopfenwald,
Kaum daß das Häuschen in der Mitte frei noch blieb,
Von dessen Dach, verwittert und entfärbt, der Storch
Auf Einem Beine traurig in die Ranken schaut.

So, als ich jüngst, nach vierzehn Jahren, wieder kam,
Fand ich die ganze Herrlichkeit dahin. Sei's drum!
Ein jedes Ding währt seine Zeit. Der alte Herr
Sah Alles lang so kommen, und ganz Andres noch,
Darüber er sich eben nicht zu todt gegrämt.

Bei dünnem Weißbier und versalznem Pökelfleisch
Saß ich im Gasthaus, der gewes'nen Prälatur,
Im gleichen Sälchen, wo ich jenes erste Mal
Mit andern Fremden mich am ausgesuchten Tisch
Des Priors freute klösterlicher Gastfreiheit.
Ein großer Aal ward aufgetragen, Laberdan
Und Artischocken aus dem Treibhaus, „fleischiger“,
So schwur, die Lippen häufig wischend, ein Kaplan,
„Sieht sie Fürst Taxis selber auf der Tafel nicht!“

15. Besuch in der Karthause (Randleiste von *E. Neureuther*)



16. Traumerscheinung



17. Carissima ancillarum



18. Der böse Basilist

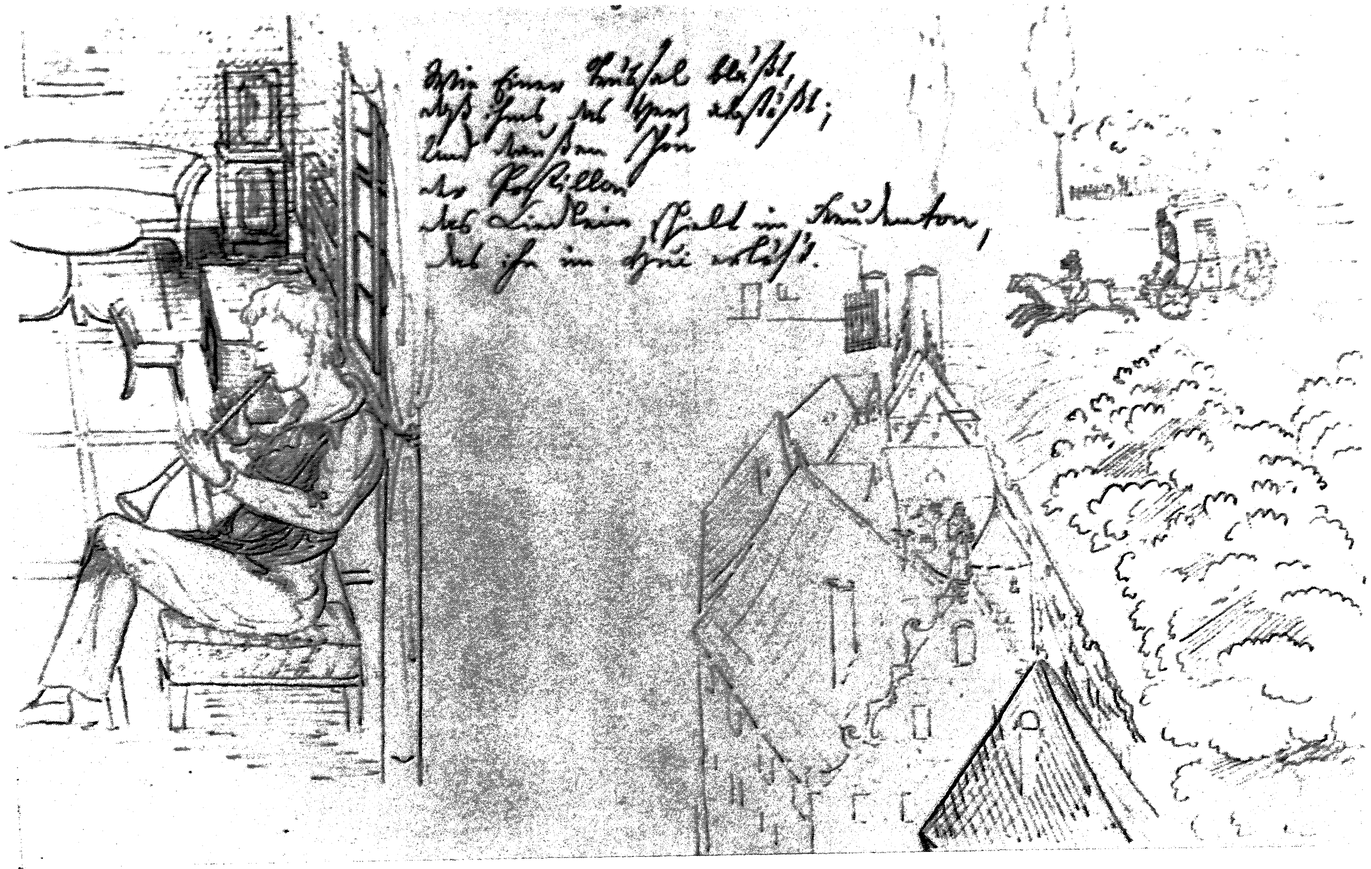


19. Annäherung

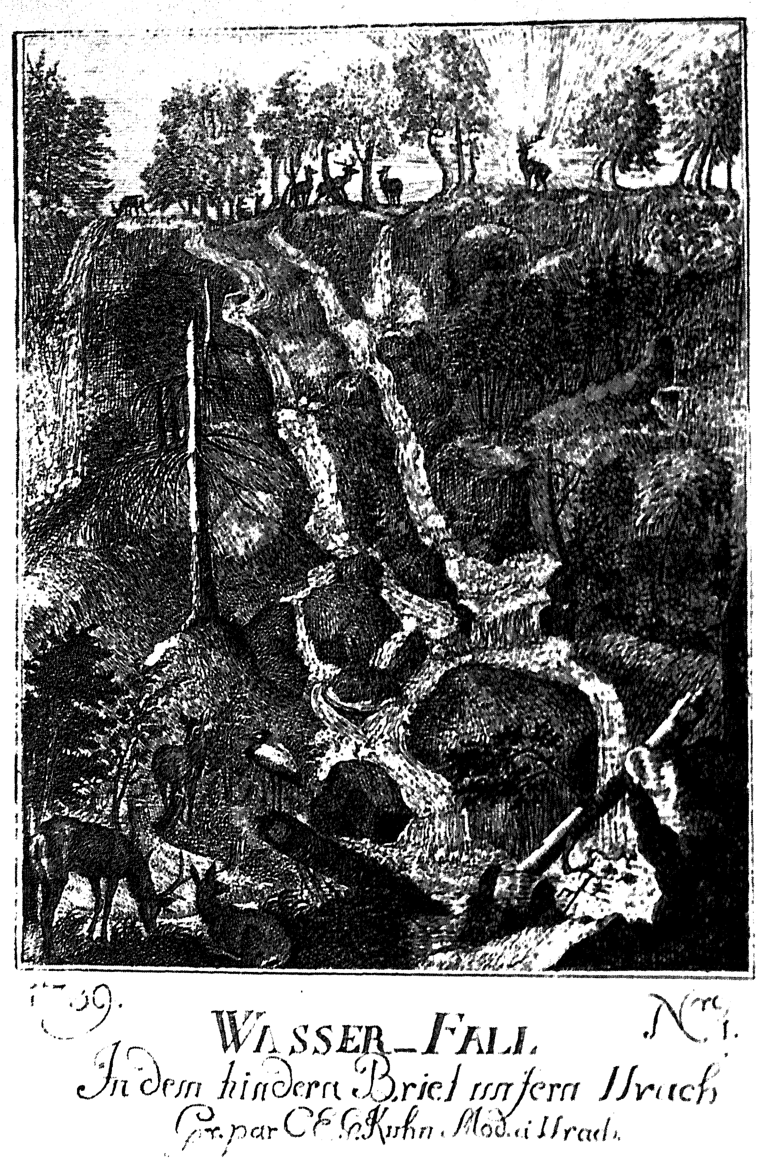




20. Aufforderung zum Tanz. Mit einer schwäbischen Variation



21. Wie Einer Trübsal bläßt



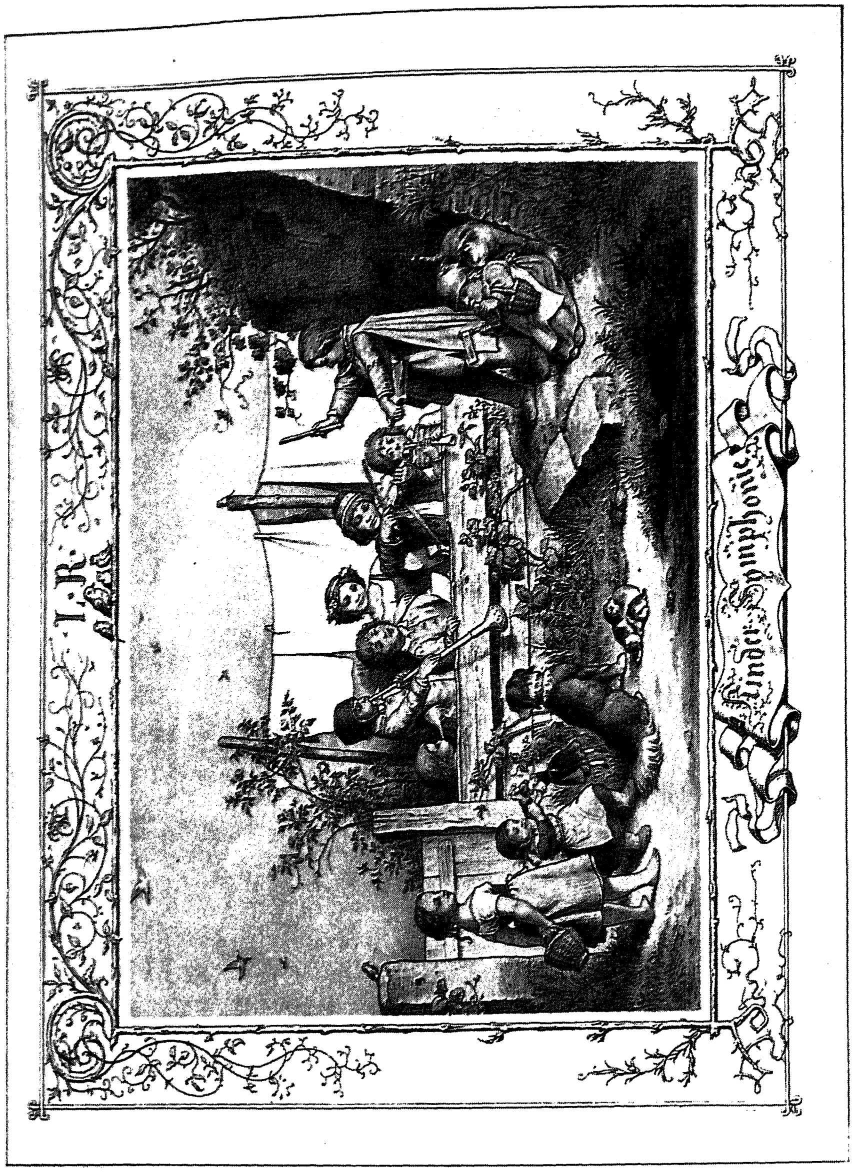
22. Wasserfall bei Urach (Radierung von *C. E. G. Kuhn*)

Geheiliget werde dein Name.

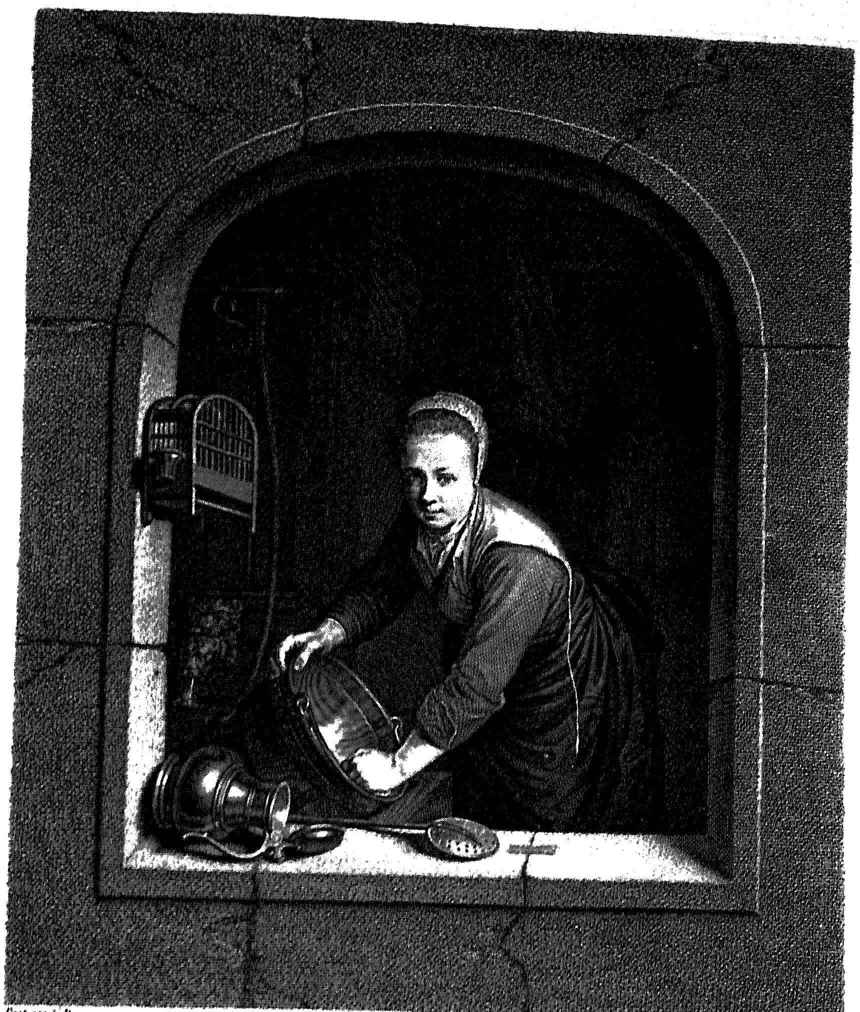


Wir wollen in seine Wohnung gehen und
anbeten vor seinem Fussschemel.
Psalm 132, 7.

23. Geheiligt werde dein Name (Holzschnitt von *Ludwig Richter*)



24. Kindersymphonie (Lithographie nach *Ludwig Richter*)



25. La ménagère hollandoise (Kupferstich nach *G. Dou*)



27. Die Rückkehr (Lithographie, *unsign.*)



26. Josephine (Stahlstich von *C. Deis*)



28. Die Tochter der Heide (Xylographie von *K. A. Kühn-Ade*)

29. Pfarrer, einen Toast ausbringend (Holzschnitt, *unsign.*)





30. Bergmännlein (Bleistiftpause nach *E. Neureuther*)



31. „Unter anmuthsvollen Hügeln“ (Holzschnitt, *unsign.*)

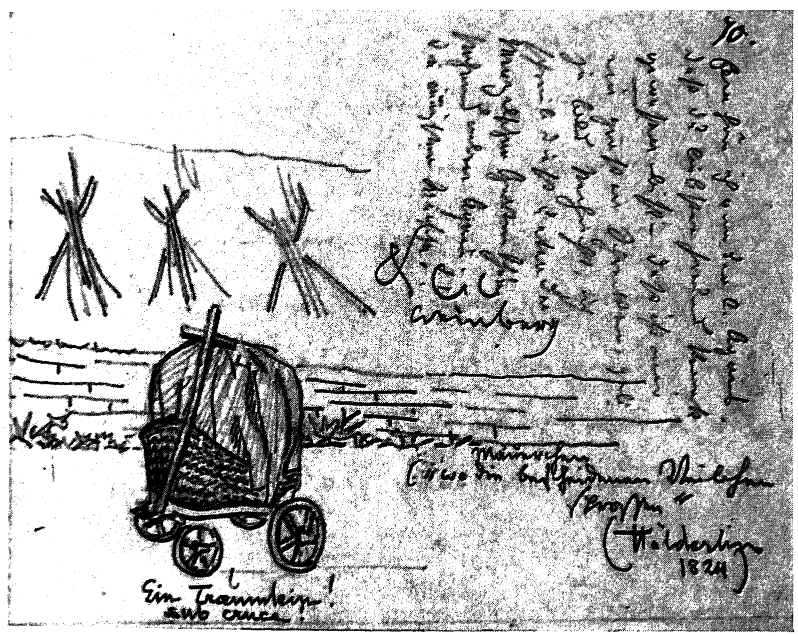




32. und 33. Idyllen von *Wilhelm Tischbein* (Aquarellierte Zeichnungen)



34. Der Hirtenknabe (Xylographie nach *Ludwig Richter*)



35. Ein Träumelein sub cruce



36. Der Erlöser (nach *Francesco Albani*)

Göttliche Reminiscenz.

Von Eduard Mörike.

Illustrirt von Eugen Neureuther.



Vorlängst sah ich ein wundersames Bild gemalt,
Im Kloster der Karthäuser, das ich oft besucht.
Heut, da ich im Gebirge droben einsam ging,
Umstarrt von wild zerstreuter Felsentrümmersaat,
Trat es mit frischen Farben vor die Seele mir.

An jäher Steinkluft, deren dünn begraster Saum,
Von zweien Palmen überschattet, magre Kost
Den Ziegen beut, den steilauf weidenden am Hang,
Sieht man den Knaben Jesus sitzend auf Gestein;
Ein weißes Vließ als Polster ist ihm unterlegt.
Nicht allzu kindlich däuchte mir das schöne Kind;
Der heiße Sommer, sicherlich sein fünfter schon,
Hat seine Glieder, welche bis zum Knie herab
Das gelbe Röckchen decket mit dem Purpursaum,
Hat die gesunden, zarten Wangen sanft gebräunt;
Aus schwarzen Augen leuchtet stille Feuerkraft,
Den Mund jedoch umfremdet unnennbarer Reiz.
Ein alter Hirte, freundlich zu dem Kind gebeugt,
Gab ihm soeben ein versteinert Meergewächs,
Seltsam gestaltet, in die Hand zum Zeitvertreib.
Der Knabe hat das Wunderding beschaut, und jetzt,
Gleichsam betroffen, spannet sich der weite Blick
Entgegen dir, doch wirklich ohne Gegenstand,
Durchdringend ew'ge Zeitenfernen, grenzenlos:
Als wittre durch die überwölkte Stirn ein Blitz
Der Gottheit, ein Erinnern, das im gleichen Nu
Erloschen sein wird; und das welterschaffende,
Das Wort von Anfang, als ein spielend Erdenkind
Mit Lächeln zeigt's unwissend dir sein eigen Werk.

Freya. 1868. 19

37. Göttliche Reminiszenz (Randleiste von *E. Neureuther*)

Bildnachweis

Die abgebildeten Zeichnungen Mörikes und einige der Vorlagen zu seinen Gedichten befinden sich im Besitz des Schiller-Nationalmuseums in Marbach am Neckar (= SNM Marbach), in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (= LB Stuttgart), bei den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und in der Sammlung Dr. Fritz Kauffmann. Andere wurden nach Originalen oder Reproduktionen wiedergegeben, welche die Württembergische Staatsgalerie zur Verfügung stellte. Der Rest konnte unmittelbar aus den Zeitschriften und Alben der Zeit Mörikes entnommen werden.

Ich danke den Direktoren der Institute sowie Herrn Dr. Fritz Kauffmann für die freundliche Erlaubnis zur Reproduktion, ihren Mitarbeitern für alle Hilfe bei der Beschaffung der Bilder, und insbesondere der Photographin des Schiller-Nationalmuseums in Marbach für die Anfertigung der meisten Photovorlagen.

1. Fanny, das älteste Töchterchen, vom Vater gezeichnet, 20. 9. 1857. Federzeichnung. 9,6 × 7,5 cm. SNM Marbach.
2. Bildnis eines Vikars. Federzeichnung. 17,3 × 10,3 cm. SNM Marbach.
3. „Musterkärtchen". Aus Anlaß eines Wohnungswechsels der Familie Mörike besichtigt eine wohnungsuchende Dame Mörikes bisherige Küche. Federzeichnung. 17,7 × 16,4 cm. SNM Marbach.
4. Die Zauberin Myrianthe. Federzeichnung. 20,8 × 16,4 cm. SNM Marbach.
5. Monsieur Ognolet. Bleistiftzeichnung. 12 × 22 cm. LB Stuttgart.
6. Das Waldmeisterlein. Federzeichnung. 12 × 13 cm. LB Stuttgart.
7. Ein vielvermögender Beamter. Federzeichnung. 17,5 × 7,9 cm. SNM Marbach.
8. Harlekin mit Wickelkind. Zeichnung. Originalbesitz unbekannt. Entnommen: Rudolf Krauß, Eduard Mörike als Gelegenheitsdichter, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1895, S. 36.
9. Der alte Turmhahn. Federzeichnung. 6,5 × 6,2 cm (Bildgröße). Slg. Dr. Fritz Kauffmann.
10. Der Kanonier. Farbstiftzeichnung im Königlich Württembergischen Kalender für 1838 (Reutlingen). 21 × 32 cm (Blattgröße). Slg. Dr. Fritz Kauffmann.
11. Mignons Tod. Feder- und Tuschzeichnung. 7,4 × 15,0 cm. SNM Marbach.
12. Luise Rau als Gretchen. Feder- und Bleistiftzeichnung. 9,8 × 15,9 cm. SNM Marbach.
13. „Kikeriki!" Willkommgruß für Clara, 9. 4. 1836. 7 × 9 cm. SNM Marbach.

14. Das verlassene Mägdlein. Holzschnitt von R. Brend'amour nach Originalzeichnung von Benjamin Vautier. 19,4 × 13,8 cm. In: Album deutscher Kunst- und Dichtung, hrsg. von Friedrich Bodenstedt (Berlin 1867) S. 51.

15. Besuch in der Karthause. Xylographie-Randleiste von Eugen Neureuther. 27,5 × 18,6 cm (Seitengröße). In: Freya, Illustrirte Blätter für die gebildete Welt, 2, 1862, S. 353.

16. Traumerscheinung. Feder- und Bleistiftzeichnung. 13,7 × 18,0 cm. SNM Marbach.

17. Carissima ancillarum. Zeichnung. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. (Original wegen Umbauten z. Zt. nicht zugänglich; Reproduktion nach Negativ im SNM Marbach).

18. Der böse Basilist. Federzeichnung. 22,1 × 14,1 cm. SNM Marbach.

19. Annäherung. Teilweise mit der Feder nachgezogene Bleistiftzeichnung. 11,2 × 8,5 cm. LB Stuttgart.

20. Aufforderung zum Tanz. Mit einer schwäbischen Variation. Feder- und Bleistiftzeichnung. Doppelblatt, jede Seite 16,5 × 10,0 cm. LB Stuttgart.

21. Wie Einer Trübsal bläßt. Teilweise mit der Feder nachgezogene Bleistiftzeichnung. 13,8 × 22 cm. Slg. Dr. Fritz Kauffmann.

22. Wasser-Fall. In dem hindern Briel unfern Urach. Gr. par. C. E. G. Kuhn Mod. à Urach 1789. Radierung 18 × 13 cm. LB Stuttgart. (Vgl. Max Schefold, Alte Ansichten aus Württemberg, Stuttgart 1957, Bd. 2, S. 767, Nr. 10421. Die Identität dieser Radierung mit dem von Mörike beschriebenen Blatt bestätigt auch der Versteigerungskatalog der Sammlung Hanns Wolfgang Rath, Mörike und der schwäbische Dichterkreis, Stuttgart 1932, S. 39, Nr. 540).

23. Geheiligt werde dein Name (Sonntagsmorgen). Holzschnitt von Ludwig Richter. 12,1 × 16 cm. Aus der Folge „Vaterunser", Leipzig 1856. Württembergische Staatsgalerie.

24. Kindersymphonie. Aquarellierte Lithographie von A. Karst, 1858, nach einer Zeichnung von Ludwig Richter aus dem gleichen Jahre. 29,2 × 38,7 cm. Württembergische Staatsgalerie.

25. La ménagère hollandoise. Kupferstich nach einem Gemälde von Gerard Dou, von J. G. Wille, 1757. 23,9 × 17,2 cm. Württembergische Staatsgalerie.

26. Josephine. Stahlstich, signiert: C. Deis gest. 19 × 14,8 cm (oval). In: Freya. Illustrirte Blätter für die gebildete Welt, 4, 1864, bei S. 24.

27. Die Rückkehr. Kolorierte Lithographie, unsigniert. 11,5 × 7,9 cm, mit rahmender Leiste 12,3 × 8,7 cm. In: Weihnachtsblüthen. Ein Taschenbuch für die Jugend. In Verbindung mit Andern hrsg. von Dr. Gustav Plieninger, 22, Stuttgart 1859, bei S. 118.

28. Die Tochter der Heide. Xylographie, signiert G. K. (im Bild), K. A. v. Kühn-Ade Stuttg. (am Rand). 18 × 14,4 cm (oval). In: Freya 2, 1862, S. 5.

29. „Wohl auf! Dir, Bruder sei das gebracht!“ Kolorierter Holzschnitt unsigniert. 5,4 × 3,4 cm. In: Kompendiöser Sackkalender für das Jahr nach Jesu Christi Geburt 1845, Augsburg. SNM Marbach.

30. Bergmännlein. Bleistiftpause nach Eugen Neureuther, Mergentheim d. 27. Febr. 45. 5,7 × 8,2 cm. SNM Marbach.

31. Bei „Unter anmuthsvollen Hügeln“. Holzschnitt, unsigniert. 5,5 × 10,2 cm. In: Neuer Volkskalender für 1842. Slg. Dr. Fritz Kauffmann.

32. und 33: Idyllen von Wilhelm Tischbein. Aquarellierte Zeichnungen. Etwa 33 × 27 cm. Verkleinert in: Goethe, Wilhelm Tischbeins Idyllen. Zusammenstellung und Nachwort von Erich Trunz, Hamburg o. J. (1949), S. 11 und S. 13. Zu den Originalen vgl. ebenda. S. 46 f.

34. Der Hirtenknabe. Xylographie nach Ludwig Richter. 9,5 × 12,5 cm. In: Georg Scherer's illustrirtes Kinderbuch. Alte und neue Lieder, Märchen, Fabeln, Sprüche und Räthsel. Vierte, reich vermehrte Auflage, Stuttgart 1863, S. 76.

35. Ein Träumelein sub cruce. Bleistiftzeichnung. 10 × 13 cm. LB Stuttgart.

36. Der Erlöser. Tondruck nach Xylographie, signiert Eduard Ade, nach einem Gemälde von Francesco Albani. 15 × 20,7 cm (oval), in ornamentiertem Rahmen 10,2 × 22 cm (rechteckig). In: Freya, Illustrirte Blätter für die gebildete Welt, 2, 1862, bei S. 168.

37. Göttliche Reminiszenz. Xylographie-Randleiste von Eugen Neureuther. 27,5 × 18,6 cm (Seitengröße). In: Freya 3, 1863, S. 145.